

FEDERICO GARCÍA LORCA: CONFLUENCIAS ENTRE SU OBRA POÉTICA Y LA MÚSICA

Azahara de la Concepción Lastre Gómez
Universidad Internacional de la Rioja

Resumen

Es bien sabida por todos, la gran personalidad de la que gozaba Federico García Lorca, dramaturgo, poeta y ensayista de la denominada Generación Literaria del 27. Sin embargo, no es tan conocida su faceta como músico e intérprete, de la que podemos obtener información relevante para estudiar la interrelación existente entre su poesía y la música. Ciertamente, nos encontramos con diferentes estudios centrados en su faceta como músico e intérprete. Sin embargo, son pocos los trabajos que analizan la interrelación entre la música y la obra del escritor granadino, y las diferentes vías en que la primera influye en su creación poética. Especialmente, son relevantes las cuestiones vinculadas a la observación de las referencias a instrumentos musicales, los poemas dedicados –o con alusiones– a músicos, y la utilización de términos tomados de este ámbito. Todo ello, desarrollando la idea de la confluencia entre dos de las pasiones de Lorca: música y poesía.

Palabras clave: Federico García Lorca, músicas populares-tradicionales, flamenco, poesía, Generación Literaria del 27.

Abstract

Everyone is well aware of the great personality enjoyed by Federico García Lorca, playwright, poet and essayist of the so-called Literary Generation of 27. However, his facet as a musician and performer is not so well known, from which we can obtain relevant information to study the interrelationship between his poetry and music. Certainly, there are different studies focused on his facet as a musician and performer. However, few works analyze the interrelation between the music and the work of the Grenadian writer, and the different ways in which the former influences the poetic creation of Lorca. In particular, the related issues are the observation of references to musical instruments, poems dedicated –or with allusions to musicians–, and the use of terms taken from the musical field. All this, developing the idea of the confluence between two of Lorca's passions: music and poetry.

Keywords: Federico García Lorca, traditional folk music, flamenco, poetry, The Generation of '27.

Recepción: 31-3-2023

Aceptación: 5-7-2023

PREÁMBULO

Durante el curso 2020-2021 tuve la grata oportunidad de realizar el Máster Oficial de Patrimonio Musical por las Universidades de Granada, Oviedo e Internacional de Andalucía. No se me ocurrió mejor tema de investigación que ahondar en las lagunas existentes en la literatura científica en torno a las relaciones de Federico García Lorca con la música. Es por ello que, mediante la investigación realizada, se profundizó y estudió en torno a las huellas musicales presentes en la obra poética de García Lorca. En este sentido, una de las hipótesis planteadas era que el granadino poseía importantes aptitudes y dotes artístico-musicales, cuestión que daba lugar a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se encuentra integrada la música en la obra poética de Lorca?

A partir de esta hipótesis y pregunta de investigación se conformaron los pilares sobre los que se desarrolló la elaboración del Trabajo Fin de Máster, realizando un vaciado de las diferentes referencias y recursos musicales empleados en la producción lírica lorquiana.

UNA ENCRUCIJADA ENTRE LA VOCACIÓN MUSICAL Y POÉTICA

Nuestro protagonista nace el 5 de junio de 1898 en la Vega de Granada. Amante de las letras y las artes que encuentra su inspiración literaria en la tierra que lo vio nacer³⁵⁷. En palabras de Elena Torres Clemente: «En Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisociables. Antes de que surgiera en él la vocación literaria, Lorca quiso ser músico, profesión en la que se le auguraba un futuro brillante»³⁵⁸. Y es que, queda clara la vocación musical por parte de Lorca, especialmente en sus años de juventud, donde su pasión y su mayor interés era estudiar en París y ser músico.

Remontándonos a sus inicios de formación musical, Ian Gibson expone en su obra³⁵⁹ la habilidad musical que poseía Federico a temprana edad, ya que era capaz de

³⁵⁷ Dolores Montes Amuriza, *Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones Rueda, 2000, p. 13.

³⁵⁸ Elena Torres Clemente, «Vocaciones cruzadas: músico y poetas de la Generación del 27», en: *Los músicos del 27*. Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez Glez. y María Ruiz Hilillo (eds.), Granada, CDMA, 2010, pp. 70-92.

³⁵⁹ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I, Barcelona, Ed. Folio, 2003, p. 33.

tararear algunas canciones populares y quedarse ensimismado observando el rasgueo de la guitarra. Es en 1909 cuando tiene lugar el verdadero Lorca músico, el que tiene intención de estudiar la disciplina y elegirla como modo de vida. Además, es en Granada, en esta época, cuando entra verdaderamente en contacto con la música a través de aquellos compositores que se inspiraron en la ciudad andaluza, como Debussy, Falla o Albéniz³⁶⁰.

Un personaje relevante en la trayectoria musical del granadino fue su profesor de piano, Antonio Segura. Este fue el responsable de promover y desarrollar esa aptitud innata en la personalidad musical de Lorca, tratando de conseguir una buena técnica pianística y establecer los cimientos sólidos en lo referente a los conocimientos de la armonía. Sin embargo, un hecho que cambió indiscutiblemente la trayectoria de García Lorca fue la muerte de Segura en 1916³⁶¹. El poeta informó a sus padres de su deseo de continuar estudiando música, encontrándose de frente con la negación de estos. Fue en este momento cuando Lorca dejó atrás sus sueños de estudiar en París y modificó su verdadera vocación –que era la música–, por la poesía, cambiando de este modo las teclas del piano por la pluma y los versos. Como bien refleja De la Ossa en sus escritos, la música ocupó el pensamiento del artista granadino hasta el último de sus días; y es que, este dejó evidencias claras en muchos de sus escritos sobre cuánto anhelaba tocar su piano mientras se encontraba escondido en 1936³⁶². Es por ello, que podemos comprender la interrelación entre literatura y música en García Lorca, así como la encrucijada existente en cuanto a sus vocaciones, en primera instancia, la música, para pasar luego a la poesía.

LA MÚSICA EN LA POESÍA LORQUIANA

De acuerdo con Antonio Martín Moreno³⁶³, Federico García Lorca trata de inmiscuir la música en la literatura, quizás, en cierto modo, como si dejase escrito entre líneas lo que no pudo llegar a componer musicalmente. La presencia de nombres de

³⁶⁰ Marco De la Ossa, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto, 2014, p. 44.

³⁶¹ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 66.

³⁶² Marco De la Ossa, *Ángel, musa y duende...*, *op. cit.*, p. 48.

³⁶³ Antonio Martín Moreno, «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca», en: *Los músicos del 27*. Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez Glez. y María Ruiz Hillo (eds.), Granada, CDMA, 2010, p. 67.

músicos, terminología de la disciplina y alusiones a los instrumentos es evidente en su producción literaria. A continuación, analizaremos la conexión entre estos dos lenguajes en la obra poética del autor que tratamos, cubriendo, de este modo, la laguna presente en la historiografía al abordar los diferentes tipos de relación heterosemiótica existente entre ambos sistemas de expresión.

Referencias a instrumentos musicales

En lo que respecta a las referencias a instrumentos musicales en el legado poético lorquiano, son muchos los títulos relacionados con la guitarra. Particularmente, donde se repite más este instrumento es en el *Poema del cante jondo*, obra en la que se refiere a la guitarra clásica o flamenca, según el caso, hasta en tres ocasiones: «La guitarra», «Las seis cuerdas» y «Adivinanza de la guitarra» —esta última dentro de los «Seis caprichos», dedicados al guitarrista Regino Sainz de la Maza—.

El poemario de *Suites* integra breves composiciones escritas entre los años 1920 y 1923, durante su estancia entre la Residencia de Estudiantes y Asquerosa. En ellos, Lorca hace alusión esta vez al piano y al canto, a través de «Noche. Suite para piano y voz emocionada». En este caso, hay una referencia al instrumento percutido, al canto, y a la forma musical de la suite, composición formada por varias piezas instrumentales. De igual manera, el poeta trata de imitar esta composición musical incorporando numerosos títulos dispares dentro de la misma composición literaria: «Rasgos», «Preludio», «Rincón del cielo», «Total», «Un lucero», «Franja», «Una», «Madre», «Recuerdo», «Hospicio», «Cometa», «Venus», «Abajo» y «La gran tristeza».

Como se puede observar, uno de los primeros títulos de *Suites* es «Preludio», el cual nos traslada inmediatamente a las oberturas introductorias a los movimientos musicales. De otro modo, puede ser entendida como la composición musical que antecedió a la fuga en el Barroco, dándose en este poemario una especie de paralelismo entre el preludio, como elemento introductorio, y la suite, entendida como una composición propia también del Barroco musical, donde prima la alternancia de danzas contrastantes. Asimismo, Lorca hace referencia en su obra poética a los instrumentos pertenecientes a la pequeña percusión en «Crótalo», título que se encuentra en «Seis

caprichos», y en el que se alude a dicho instrumento usado, antiguamente, de forma similar a las castañuelas. Así pues, podemos establecer la siguiente relación en cuanto a las referencias a instrumentos musicales en la obra poética de Lorca:

Instrumento	Poema
Guitarra	- «La guitarra» (1921) - «Las seis cuerdas» (1921) - «Adivinanza de la guitarra» (1921)
Voz y piano	- «Noche. Suite para piano y voz emocionada» (1920-1923)
Crótalo	- «Crótalo» (1921)

Tabla 1. Relación de las referencias a instrumentos musicales en la obra poética de Lorca

Una vez clasificadas las alusiones a instrumentos musicales en la producción poética lorquiana, podemos observar que la guitarra es el instrumento al que más referencias hace el poeta en su obra, como ya se indicó. Este hecho puede ser comprendido por la presencia de este instrumento, y de la música en general, en su ambiente familiar. Su bisabuelo, Antonio García Varga, tocaba la guitarra y cantaba, así como también hacían diferentes miembros de su familia. Sumado a ello, Lorca deja reflejado en una carta a Adolfo Salazar fechada el 2 de agosto de 1921³⁶⁴, que está aprendiendo a tocar la guitarra de la mano de grandes guitarristas gitanos, como «El Lombardo» y «Frasquito er de la Fuente», y que es capaz de acompañar fandangos, peteneras y «er cante de los gitanos», refiriéndose a las tarantas, las bulerías y las romeras.

Como se ha comentado anteriormente, García Lorca era un excelente estudiante de piano, quien, de la mano de su profesor Antonio Segura, consolidó su técnica pianística y su afán por la composición y la interpretación. Era considerado por muchos como el pianista de la Residencia de Estudiantes, viéndose identificado bajo el marco del Romanticismo musical y su mayor exponente al piano: Frédéric Chopin³⁶⁵. Este amor por el piano se ve reflejado de manera evidente en el poema «Noche. Suite para piano y voz emocionada». En una carta fechada en mayo de 1918, enviada a Adriano

³⁶⁴ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca y la música*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 461.

³⁶⁵ Antonio Martín Moreno, «La generación literaria del 27...», *op. cit.*, p. 68.

del Valle –poeta adscrito a la Generación del 27–, Lorca le escribe: «Me siento un Gerineldo chopinesco. [...] Yo sollozo ante mi piano soñando en su bruma haendeliana»³⁶⁶. En otra carta a Antonio Gallego Burín, de 27 de agosto de 1920³⁶⁷, Federico García Lorca se define como «Estudiante-poeta y pianista-gitano», adjetivos que determinan su figura como pianista, capaz de expresar sus sentimientos a través del arte de la música y, en su caso, también de la poesía.



Imagen 1. Sala del piano en la casa natal de Federico García Lorca³⁶⁸

En definitiva, el piano es un instrumento de relevancia indiscutible en la trayectoria vital de Lorca, el cual es reflejado, también, como recurso en su obra poética, no solo con alusiones al instrumento, sino también a grandes maestros de la literatura pianística.

Dedicatorias y alusiones a músicos

En cuanto a las dedicatorias y alusiones a músicos en la poesía de Federico García Lorca, encontramos una lista bien definida de relevantes intérpretes y compositores occidentales que, de una forma u otra, calaron en su personalidad. Si seguimos un orden cronológico en su obra poética, la primera dedicatoria a un músico la encontramos en «El concierto interrumpido» (1920), concretamente, al crítico, musicólogo y compositor Adolfo Salazar, quien mantuvo una estrecha relación con

³⁶⁶ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 459.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Fotografía propia tomada en la Casa natal de Lorca en Fuente Vaqueros (Granada).

varios miembros de las Generaciones Literarias del 14, del 27, así como con el grupo musical de Los Ocho.

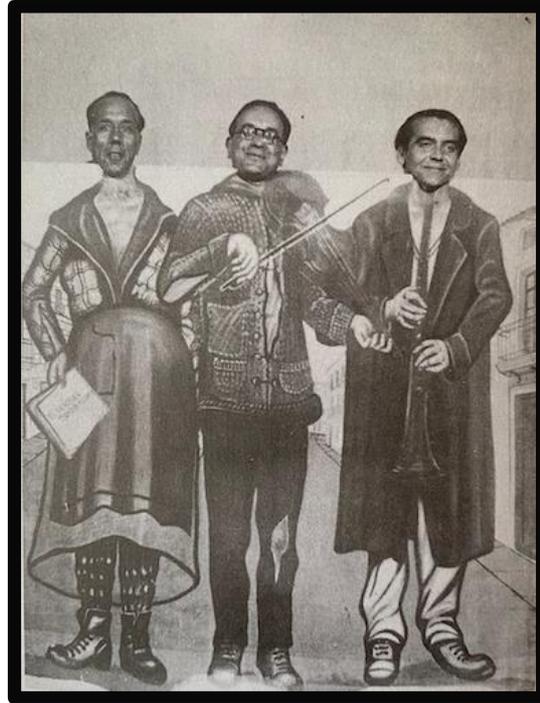


Imagen 2. Mantecón, Adolfo Salazar y Federico García Lorca en una verbená madrileña, 1920³⁶⁹

Siguiendo a Elena Torres Clemente, Salazar fue uno de los músicos vinculados a la Residencia de Estudiantes, quien dejaría una huella visible en la obra artística lorquiana a través del intercambio de ideas con el poeta³⁷⁰. En lo que respecta a las alusiones, la primera tiene lugar en el «Retrato de Silverio Franconetti» dentro de las «Viñetas flamencas», dedicadas al cantaor Manuel Torres, «El Niño de Jerez», encontrándose este título en el *Poema del cante jondo*. En esta composición, inspirada en Franconetti, Lorca refleja la simbiosis que supone el cantaor, el cual aúna sus orígenes italianos con el cante flamenco. La fascinación de Lorca por el flamenco en estos años, en los que escribe el *Poema del cante jondo*, era evidente. Este interés y el conocimiento adquirido sobre el mundo flamenco mediante la preparación del Concurso de Cante Jondo, es usado por García Lorca como fuente de inspiración para la creación de las

³⁶⁹ Imagen tomada del libro de Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. XX.

³⁷⁰ Elena Torres Clemente, «Vocaciones cruzadas: músico y poetas» ..., *op. cit.*, p. 198.

composiciones inmersas en el *Poema del cante jondo*, donde tienen lugar títulos con terminología del mundo flamenco, así como los palos y danzas propias.

De igual manera, en «Juan Brevia», poema también inmerso en las «Viñetas flamencas», Lorca homenajea a uno de los más grandes cantaores flamencos de Málaga, cuya repercusión fue tan notable que la peña flamenca más importante de esta ciudad lleva su nombre³⁷¹. Probablemente, Lorca conoció y escuchó de primera mano a Juan Brevia, quizás en el famoso Café de Chinitas en Málaga, café cantante donde se reunían los personajes más relevantes de los años 20 y 30, como La Argentinita, Manolo Caracol, Juan Brevia y el propio poeta que tratamos, entre otros. El hecho de que llegasen a conocerse es una posibilidad, ya que en este poema se retrata físicamente al cantaor: «Juan Brevia / tenía cuerpo de gigante / y voz de niña» (vv. 1-3). Sin embargo, si observamos con detenimiento los títulos pertenecientes a «Viñetas flamencas», el poema «Café Cantante» sigue al de «Juan Brevia», quizás, habiendo una interrelación entre ambos, haciendo alusión este al café cantante (Café de Chinitas) al que asistía Lorca para ver los renombrados artistas flamencos del momento, como Juan Brevia. Sumado a ello, en las mismas «Viñetas flamencas», tiene lugar la «Lamentación de la muerte», dedicada a Miguel Benítez, compositor, musicógrafo, abogado y amigo de Federico García Lorca, quien puso música a muchos de sus poemas, así como a los de otros miembros pertenecientes a la denominada Generación del 27.

Entre 1921 y 1924, Lorca escribe *Canciones* y, de estas, dedicará «Friso» al escritor y compositor Gustavo Durán. Este autor estudió en París con Paul Dukas y Paul Le Fleur, cuyas características estilísticas se asemejan a las de Alejo Carpentier. La unión y similitud estética entre Lorca y Durán queda reflejada en la composición «Berceuse (A la manera de Maurice Ravel) para dormir a Federico cuando se vuelva pequeño». Según Roger Tinnell, esta nana es compuesta por Durán y dedicada a Federico García Lorca el 27 de noviembre de 1925³⁷², cuyo título quizás encuentre su génesis en el poema inédito de Lorca de *Canciones* titulado «Berceuse a Rafael cuando se vuelva otra vez un niño».

³⁷¹ Lourdes Gálvez del Postigo, «Memorias del flamenco. Fondos de la Peña Juan Brevia», *Boletín de Arte*, n.º 25, 2018, p. 818.

³⁷² Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 33.

En el mismo poemario, Lorca dedica «Cortaron tres árboles» a uno de los compositores más relevantes del denominado Grupo de los Ocho, quien es considerado como el único discípulo de Manuel de Falla: Ernesto Halffter. Este último y García Lorca compartían amistad con Falla, en cuya casa celebraban numerosas reuniones donde interpretaban fragmentos de *El Retablo de maese Pedro*. Igualmente, la amistad de Lorca y Halffter fue tal que se dedicaron mutuamente algunas obras.

Igualmente, en el mismo libro de poemas, se encuentra «Tres retratos con sombra», en el cual queda inmerso el poema «Debussy». Mediante esta breve composición, Lorca homenajea al compositor francés quien, a su vez, había escrito varias páginas musicales inspiradas en Granada, la ciudad que vio nacer al poeta. Siguiendo a Gibson, Debussy supo reflejar correctamente la esencia de esta ciudad andaluza, de la Alhambra y del Generalife a través de los ritmos de habanera en *La puerta del vino* y *La Soirée dans Grenada*. En cuanto a la influencia de Debussy en la obra poética de Lorca, la estética *debussyana* se ve reflejada en la poesía temprana del granadino, en la que se parte de la búsqueda de la evocación y la ruptura con la tradición, en plena consonancia con lo que había realizado el maestro galo en la música décadas atrás³⁷³. Sumado a ello, a Lorca le apasionaba tanto la música de Debussy que podemos encontrar otras referencias en su obra poética, como es el caso de su poema inédito «Canción novísima de los gatos», en el cual el poeta le menciona. Por otro lado, la vinculación Lorca-Debussy es tratada también desde el punto de vista interpretativo, ya que Tinnell habla sobre una carta³⁷⁴ en la que el poeta escribe a Falla para decirle que está ensayando su obra para guitarra titulada *Homenaje a Debussy*, la cual fue escrita en 1920.

En la publicación anteriormente indicada de Tinnell³⁷⁵, podemos observar que, entre las partituras pertenecientes a la biblioteca personal de Lorca, encuentran cabida cuatro composiciones de Debussy: los *Dos arabescos para piano*, *La cathédrale engloutie*, *Petite Suite* y la adaptación de esta última composición para piano a cuatro manos. De este modo, y tras la información expuesta, queda reflejada claramente la admiración del

³⁷³ Alba Agraz Ortiz, «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, vol. 78, n° 156, 2016, p. 480.

³⁷⁴ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 434.

³⁷⁵ *Ibid.*

poeta por el compositor impresionista francés desde el punto de vista estético e interpretativo.

Por otro lado, la estrecha relación entre Manuel de Falla y Federico García Lorca queda también de manifiesto en su obra poética. Como es bien sabido, Falla fue un compositor destacado de la primera mitad del siglo XX, amigo, referente estético de Lorca y uno de los maestros españoles más representativos de los últimos tiempos. Los encuentros entre ambos eran abundantes, en los cuales ocupaban un lugar neurálgico los temas relacionados con la música y el arte. Como consecuencia de esta relación de amistad, en 1928, Lorca escribe la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» como homenaje a su amigo y maestro Manuel de Falla. Sin embargo, según un artículo publicado en el diario *ABC*³⁷⁶, esta composición no fue bien entendida por Falla debido al carácter desolador, negativo y el desarraigo existencial, calificándola de una obra muy libre, pero, al mismo tiempo, demasiado estrambótica debido a las alusiones religiosas del poema, las cuales fueron tomadas por Falla como algo irreverente.



Imagen 3. Federico García Lorca (primero por la izquierda) junto a unos amigos y Manuel de Falla (segundo por la derecha)³⁷⁷

³⁷⁶ Joaquín Caro Romero, «García Lorca y la Eucaristía», *Diario ABC de Sevilla*, 17 de junio de 1993, p. 58.

³⁷⁷ Imagen reproducida bajo autorización de la Fundación Lorca.

En 1935 sale a la luz la obra *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, torero español y cuñado del mítico «Joselito El gallo». Aquel, amante de la literatura, miembro de la Generación del 27 y amigo de Federico García Lorca, murió de gangrena en 1934 a causa de una cornada. Lorca, escribe este conjunto de cuatro elegías que narran la cornada y muerte del torero y se las dedica a su querida amiga Encarnación López Júlvez, viuda del diestro fallecido, y conocida artísticamente como *La Argentinita*, reconocida artista, excelente bailarina y coreógrafa, quien participó de manera conjunta con García Lorca para grabar las famosas *Canciones populares antiguas*, siendo acompañada por este al piano.

En los últimos años de su vida, Lorca compone numerosos sonetos, los cuales son recopilados y publicados póstumamente. Uno de ellos se lo dedica a su admirado amigo y profesor, Manuel de Falla, llevando como título «Soneto de homenaje a Manuel de Falla, ofreciéndole unas flores», de carácter circunstancial.

En otro soneto de carácter fúnebre, «Epitafio a Isaac Albéniz», García Lorca homenajea a uno de los más célebres compositores españoles de finales del siglo XIX, mediante el cual queda reflejada la significación de la música del compositor catalán para el poeta granadino. La comunión estética que Lorca sentía con Albéniz pudo ser debida a la especial admiración de ambos por Granada, ya que el maestro catalán compuso alrededor de veinte piezas para piano inspirado en la ciudad andaluza. Roger Tinnell registra una composición musical juvenil³⁷⁸ de Lorca titulada *El Albaicín*, claramente influenciada por la suite *Iberia* de Albéniz, composición en la que en el Cuaderno 3, tiene lugar la pieza *El Albaicín*, inspirada en el célebre barrio granadino. La música de Albéniz es de carácter trascendental para el poeta, siendo esta tan significativa que, cuando el compositor muere, Lorca le dedica el poema de carácter fúnebre que hemos indicado, entendido como un epitafio. A continuación, queda mostrada una relación en cuanto a las dedicatorias y alusiones a músicos en la obra poética del autor andaluz:

³⁷⁸ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 9.

Grupo		Músico	Poema
Músicos adscritos a la Generación del 27		Ernesto Halffter	«Cortaron tres árboles»
		Adolfo Salazar	«El concierto interrumpido»
		Gustavo Durán	«Friso»
		Regino Sainz de la Maza	«Seis Caprichos» «Ruina»
Procedentes del ámbito flamenco	Bailaora	La Argentinita	«Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»
	Cantaores	Silverio Franconetti	«Retrato de Silverio Franconetti»
		Juan Breva	«Juan Breva»
Músicos españoles de la Generación del 98		Manuel de Falla	«Oda al Santísimo Sacramento del Altar» «Soneto de homenaje a Manuel de Falla, ofreciéndole unas flores»
		Isaac Albéniz	«Epitafio a Isaac Albéniz»
Músico del Impresionismo francés		Claude Debussy	«Debussy»
Sin clasificación [Amigo]		Miguel Benítez	«Lamentación de la muerte»

Tabla 2. Relación de las dedicatorias y alusiones a músicos en la obra poética de Lorca

Tras la clasificación realizada, podemos observar que hay cierta cantidad de poemas que presentan alusiones y/o dedicatorias a personajes del mundo flamenco. Sin embargo, si se suman los poemas dedicados a autores de las escenas culta y popular, hay cierto equilibrio entre ambos bloques. Son varias las alusiones y dedicatorias realizadas también a los músicos pertenecientes a la Generación del 27, como Salazar y Halffter, o a los ya mencionados Falla y Albéniz. Como hemos visto anteriormente, Falla fue una pieza clave y determinante en lo que respecta al acercamiento de Lorca hacia las músicas populares-tradicionales. La retroalimentación artística entre ambos artistas es inevitable, de manera que las comparaciones entre los poemas de Lorca y la música de Falla pueden darse de manera natural. Definitivamente, como hemos podido comprobar, el poeta tiene relación con los músicos de su generación; sin embargo, también posee una especie de conexión con los compositores de referencia de las generaciones anteriores, los cuales se habían adentrado en la búsqueda de la identidad nacional, como es el caso de Falla o Albéniz.

Términos tomados del ámbito musical

Como hemos visto, García Lorca realiza varias y significativas referencias a los instrumentos musicales, así como dedicatorias o alusiones a los músicos más representativos de su época, los cuales, de una forma u otra, influyeron en su personalidad artística. A continuación, se tratarán las numerosísimas y extensas referencias que realizó el poeta a la música a través de la utilización de términos pertenecientes al ámbito de la disciplina.

En primer lugar, son abundantes las referencias existentes a la canción, llevando varios poemas por título esta composición musical. A continuación, se muestran los títulos de poemas con alusión a la canción, divididos por poemarios:

<i>Libro de poemas (1921)</i>			
«Canción otoñal»	«Canción primaveral»	«Canción menor»	«Cantos nuevos»
«Canción para la luna»	«Canción oriental»	«Otra canción»	«El canto de la miel»
«Cantos nuevos»			

<i>Poema del cante jondo (1921)</i>		
«Café cantante»	«Canción del gitano apaleado»	«Canción de la madre del Amargo»

<i>Suites (1920-1923)</i>			
«Momentos de canción»	«Canciones bajo la luna»	«Seis canciones de anoecer»	«La canción del cuco viejo»
«Canción del jardinero inmóvil»	«Cancioncilla del niño que no nació»	«Canción del muchacho de siete corazones»	«Canción morena»
«Canciones bajo la luna»	«Canción en desierto»	«Canción muerta»	«Canción con reflejo»
«Canción sin abrir»	«Canción bajo lágrimas»	«Paisaje de canción»	

<i>Primeras canciones (1926)</i>		<i>Canciones (1927)</i>	
«Canción»	«Remanso, Canción final»	«Canción de las siete doncellas»	«La canción del colegial»
		«Canción con movimiento»	«Canción del mariquita»
		«Cancioncilla del primer deseo»	«Árbol de canción»
		«Canciones para terminar»	«Canción de noviembre y abril»
		«Canción inútil	«Canción del naranja seco»
		«Canción definitiva»	«La canción de la torre negra»
		«Cancioncilla serrana»	«Canciones tontas del niño y su mamá»
		«Canciones para niños»-	«Canción china en Europa»
		«Cancioncilla sevillana»	«Canción cantada»
		«Canción tonta»	«Canción de jinete»

Varios	
<i>Poemas sueltos I</i>	«Canción de la desesperanza»
	«Canto nocturno de los marineros andaluces»
<i>Poemas sueltos III</i>	«Canción de cuna para Mercedes muerta»
<i>De “Tierra y Luna”</i>	«Canción de la muerte pequeña»
<i>Poesía varia</i>	«Canción vieja»
	«Canción novísima de los gatos»
<i>Versos de circunstancia</i>	«Canción popular a la manera del siglo XVI»
<i>Seis poemas galegos (1936)</i>	«Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta»

Tabla 3. Títulos de poemas lorquianos referentes a la canción

En definitiva, es significativo como Lorca utiliza la canción en su producción poética, aludiendo a un total de 57 títulos con esta composición musical. En cuanto a la importancia de esto, puede ser entendido como la trascendencia de la parte sonora y musical en su poesía.

En el *Libro de poemas*, tiene cabida una obra titulada «Balada triste», haciendo referencia al género homónimo, al que Lorca alude en numerosas ocasiones como en

«Santiago», bajo el subtítulo de «Balada ingenua». Otros títulos referentes al mencionado género son: «Balada de un día de julio», «Balada interior», «Balada de la placeta», «La balada del agua del mar», «Cuatro baladas amarillas», «Balada del caracol blanco», «Balada del caracol negro» e «Iglesia abandonada. Balada de la Gran Guerra». La balada, aparte de ser una estructura poética, también, es un género musical donde prima el sentimentalismo y la emoción, abordando una temática generalmente amorosa. No se sabe hasta qué punto García Lorca hace alusión al género musical o al poético, pero sí que podemos observar en el título de los poemas cierta confluencia entre ambos.

Otras formas musicales a la que hace alusión el poeta granadino son el madrigal y el vals. En el *Libro de poemas* encontramos títulos como «Madrigal de verano», «Madrigal», «Madrigal para la vieja Amarili» y bajo el título de «Amor. Con alas y flechas» se incluye su poema «Madrigalillo», como diminutivo de madrigal. Al igual que la balada, el madrigal también es una estructura poética, aparte de ser una composición musical de hasta seis voces sobre texto secular. Por otro lado, en los «Seis caprichos», dedicados a Regino Sainz de la Maza, Lorca hace alusión al propio capricho, entendido como una pieza musical libre de carácter vivo y animado. Como hemos comentado anteriormente, no se sabe hasta qué punto García Lorca hace alusión a la composición musical o al género poético, pero sí que vislumbramos en el título de los poemas esta convergencia literaria y musical. Sin ir más lejos, el poema «Madrigal para la vieja Amarili» parece ser una alusión directa a la composición musical de Caccini, «Amarilli mia bella», célebre madrigal para voz solista y acompañamiento que entronca con el nacimiento del bajo continuo. En *Poeta en Nueva York*, Lorca introduce, bajo el título de «Huida de Nueva York», al «Pequeño vals vienés» y al «Vals en las ramas». La utilización de estilos musicales propios de Cuba como el son, es evidente en «El poeta llega a la Habana» con el poema titulado «Son de negros en Cuba» y en su poema «Copla cubana».

En general, la gran mayoría de los poemas señalados trata de evocar, a través del título de los mismos, a una música popular y costumbrista referente a la cultura tradicional andaluza. Además, como podemos ver en los títulos de los últimos poemas mencionados, el poeta también alude a los estilos musicales tradicionales de otros países, como Cuba, donde refleja en el título el estilo tan característico denominado

«son cubano». Sin embargo, nos encontramos otras formas como las señaladas en el párrafo anterior, el madrigal y vals, las cuales pueden remitirnos a una música de tradición académica. Por otro lado, el vals es bien conocido por todos como uno de los bailes más elegantes que existen, teniendo su origen en la Viena romántica. Sumado a ello, el poeta utiliza otras formas musicales como el nocturno en «Aire de nocturno», «Primer nocturno del cuco», «Segundo nocturno del cuco», «Último nocturno», «Nocturno esquemático», «Nocturnos de la ventana», «Nocturnos del hueco», «Nocturno de Marzo»; la suite en «Suite de los espejos» y «Noche. Suite para piano y voz emocionada» y «Suite del agua»; la serenata en «Serenata. Homenaje a Lope de Vega»; y el género homónimo en «Barcarola». García Lorca alude también a la nana o la canción de cuna a través del título de su poema «Berceuse a Rafael cuando se vuelva otra vez un niño».

En cuanto a la correspondencia entre el género musical y la estructura poemática, se da especialmente cierta equivalencia en cuanto al carácter, más que en lo relativo a lo formal. Como ejemplo de ello, Lorca utiliza el género musical del nocturno para abordar poemas nostálgicos e inspiradores de la noche, al igual que se hace con la composición musical a la que nos referimos.

En el caso de la suite, la correspondencia es más formal, ya que Federico García Lorca trata de imitar esta composición musical incorporando numerosos títulos dispares, dentro de la misma estructuración literaria. Incluso en «Noche. Suite para piano y voz emocionada», contiene como una de las primeras piezas el «Preludio», aludiendo a ese carácter introductorio que posee la pieza musical homónima. En el caso de la barcarola, Lorca trata de reflejar el sentimiento de la canción folclórica veneciana a través de un poema que versa sobre el Romanticismo.

El «Concierto interrumpido», que mencionamos en el apartado anterior y que fue dedicado por Lorca a Adolfo Salazar, se encuentra plagado de terminología musical, en el que encontramos conceptos como «armonía», «calderón», «música», «sordina» y «aristón». Además, García Lorca habla del «calderón helado y soñoliento, de la media luna», estableciendo una metáfora entre el calderón, como signo musical que introduce la suspensión en la melodía, y la media luna reflejada en el ambiente natural del que se habla en el poema. El poeta andaluz también hace referencia al ritmo en sus versos,

recurso fundamental e imprescindible en la música a través del título de su poema «Ritmo de otoño». Sumado a ello, también hace alusión a las dinámicas en «Solitario», poema integrado en «Seis canciones de anochecer», en el que Federico García Lorca habla sobre el *pianísimo*. De un modo similar, cita de manera evidente a la armonía en «Armonía», y a las notas musicales en su poema «Memento», inmerso también en «Seis canciones de anochecer», donde alterna cada verso con las notas do-re-mi y do-re-fa, convirtiendo, de este modo, la obra en poesía sonora, además de constituir una forma original de integrar la música en su universo poético.

Como puede resultar evidente, en *Poema del cante jondo* es donde encontramos mayores referencias musicales. El primer poema lleva por título «Baladilla de los tres ríos», diminutivo perteneciente al género de la balada. Además, en este poema, Lorca hace alusión a la voluntariedad como homenaje a Manuel de Falla por su «Canción del fuego fatuo», perteneciente al ballet *El amor brujo*, a través de la incorporación de los siguientes versos: «¡Quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!» (vv. 25-26). En definitiva, estamos ante un poema que trata de homenajear una obra de Falla a través de una serie de versos que aspiran a ser música verbal e involucrar, de este modo, al lector en la historia, la cual posee un trasfondo musical.

Seguidamente, en el «Poema de la siguiriya gitana» se hace referencia a uno de los palos más antiguos conocidos, el cual forma parte de los cimientos del cante flamenco. Bajo el título de «Poema de la siguiriya gitana» se integran poemas como «La guitarra», la cual quedaba clasificada en el primer apartado; «El grito», donde se evoca el comienzo de un baile a través de los *quejíos* del cantaor; y «El paso de la siguiriya», donde tras «El silencio» contrastante que lo antecede, entra la bailaora. De esta manera, García Lorca trata de recrear un espectáculo flamenco a través de su poema, dignificando una práctica que hasta entonces estaba asociada a las clases sociales menos pudientes. De manera similar, y siguiendo los géneros derivados de la siguiriya, tiene lugar el «Poema de la soleá», el cual hace referencia al palo flamenco homónimo. Al igual que la «Baladilla de los tres ríos» y el «Poema de la siguiriya gitana», este comienza con un poema referente al paisaje andaluz, además de integrar otros en los que se describen los gritos presentes en el cante, la danza y la personificación del palo de la soleá, tratándose de una mujer vestida con mantos negros.

En el «Poema de la saeta» se integran poemas con temática de Semana Santa y el canto tradicional religioso propio de estas fechas, la «Saeta», perteneciente a la tipología de canciones sin acompañamiento de guitarra. Este título surgió a partir de la visita del poeta a la Semana Santa sevillana de 1921, junto a su hermano Francisco y Manuel de Falla³⁷⁹.

Bajo el título de «Gráfico de la Petenera», Lorca hace referencia a este cante flamenco, que encuentra su punto más álgido en «Muerte de la petenera» y «Falseta». Este último poema alude al floreo o melodía realizada por la guitarra, que intercala los acordes que acompañan la copla. En «Tres ciudades» se encuentran poemas como «Malagueña», inspirado en el palo flamenco tradicional con origen en los antiguos fandangos malacitanos. Asimismo, «Barrio de Córdoba. Tópico nocturno», nos recuerda de nuevo a la forma musical del nocturno inspirada en la ciudad califal. En este poemario aparece de nuevo la referencia a la canción a través de títulos como «Canción del gitano apaleado» y «Canción de la madre del amargo».

Su libro de poemas titulado *Seis poemas galegos* hace íntegramente alusión a diferentes formas musicales. El primer poema titulado «Madrival â cibdá de Santiago» cita a esta forma musical; de igual manera que se produce en «Romaxe de Nosa Señora da Barca» con el Romance; la «Cantiga do neno da tenda», la cual hace referencia a las cantigas desarrolladas entre los siglos XII-XIV en tierras gallegas; «Noiturnio do adoescente morto», en el cual se alude a la pieza musical del nocturno; «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta», en la que de nuevo Lorca se inspira en la canción para homenajear, esta vez, a la figura de la poetisa gallega Rosalía de Castro y concluir con la «Danza da lúa en Santiago».

Siguiendo a Gibson³⁸⁰, Lorca quedó impresionado en su viaje a Galicia al observar el cierto carácter triste de sus habitantes y su música, la cual abordaba una temática referente al desamor, a los amores imposibles y la tristeza. Tras su viaje a esta región, García Lorca integró en sus conciertos íntimos cantigas, romances y diferentes melodías del folclore galaico-portugués. Es por lo que su admiración por Rosalía de

³⁷⁹ Trinidad Durán Medina, *Federico García Lorca y Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1975, pp. 17-20.

³⁸⁰ Ian Gibson, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 175-182.

Castro, y su conocimiento sobre la lírica galaicoportuguesa de los siglos XII y XIV, determinaron finalmente este conjunto de *Seis poemas galegos*.

En su poesía varia sobre el *Poema del cante jondo* tiene cabida el «Miserere», poema influenciado por el Salmo 51, usado en la liturgia romana en los laudes de los viernes. Sumado a ello, hay evocaciones de nuevo a la música popular a través de títulos como «Copla», «Quejío» y «Bulería». A continuación, se muestra una clasificación de lo que hemos visto hasta el momento, basada en la relación existente en cuanto a los términos, géneros y formas tomadas del ámbito musical en la obra poética de Lorca:

Términos, géneros y formas tomadas del ámbito musical	Número de títulos
Canción	57
Balada	11
Cante/ Palos flamencos	10
Nocturno	10
Madrigal	5
Conceptos musicales en «El concierto interrumpido»	5
Suite	3
Música popular cubana	2
Nana	2
Saeta	2
Vals	2
Barcarola	1
Cantiga	1
Dinámicas	1
Liturgia romana	1
Notas musicales	1
Ritmo	1
Romance	1
Serenata	1

Tabla 4. Relación de términos, géneros y formas tomadas del ámbito musical en la obra poética de Lorca

Una vez clasificada la información, y remitiéndonos a los aspectos biográficos de Lorca, podemos observar su interés por las músicas populares-tradicionales españolas. Este conocimiento sobre la música folclórica ahondó tanto en la personalidad del poeta que lo llevó a la composición de numerosos poemas en los que se reflejaban este interés hacia la música, a través de los títulos. Sumado a ello, la formación musical de Lorca es un hecho clave y determinante para comprender la integración de las referencias musicales en su obra poética, así como su relación con Falla, personaje que marcó de manera indiscutible la trayectoria del autor granadino, como ya se mencionó. Sus primeros poemas abarcan la mayoría de los títulos citados referentes a la canción, quizás por su personalidad juvenil. En cambio, los títulos que aluden al cante y a los palos flamencos pertenecen al *Poema del cante jondo*, obra realmente influenciada por el Concurso del Cante Jondo, donde Lorca tuvo un papel relevante como organizador del evento junto a Falla.

Un caso similar lo encontramos en *Canciones. 1921-1924*, libro de poemas que es testigo de la maduración artística del poeta. Alba Agraz³⁸¹ realiza un estudio basado en la poética musical de esta obra, mostrándose que es decisiva en la estética lorquiana, haciéndose alusión desde el propio título a la música, como elemento clave del poemario, además de las referencias musicales que encontramos a través de la utilización de ciertos recursos literarios, como los paralelismos y las variaciones. En resumen, y como conclusión del presente apartado, vislumbramos que hay un total de 57 poemas lorquianos referenciales a esta pieza musical tan recurrida que comentábamos, la canción. Seguida de ella, hay un total de 11 poemas que llevan por título balada y 10 composiciones que hacen referencia a la terminología del cante flamenco o los palos flamencos en sí. En definitiva, Lorca nunca dejó atrás la música en su vida y, como ejemplo de ello, quedan expuestas las numerosísimas referencias musicales que nos encontramos en su obra poética.

CONCLUSIONES

A lo largo de este breve recorrido sobre la presencia de la música en la poesía lorquiana, hemos podido comprobar las dotes musicales que poseía nuestro

³⁸¹ Alba Agraz Ortiz, «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca»..., *op. cit.*

protagonista, Federico García Lorca. Como se ha comentado, durante su juventud se consideraba más músico que dramaturgo, y es que la música estuvo presente todos los días de su vida, gracias a la importancia de esta, que fue concedida por parte de su familia.

En relación a ello, hemos observado la evidente presencia de nombres de músicos, terminología musical y alusiones a instrumentos en su producción poética. En cuanto a las referencias a instrumentos musicales son dos los que marcaron su personalidad: la guitarra y el piano. Como hemos visto, las alusiones a la guitarra son en gran parte debida a su amistad con Regino Sainz de la Maza y a la influencia que recibe por parte del mundo flamenco, cuando Lorca entra en contacto con Falla, de forma paralela, para la organización del Concurso de Cante Jondo de 1922. En lo que refiere al piano, se trata de un instrumento de relevancia indiscutible en la trayectoria vital de García Lorca debido a su expresividad y sentimentalismo, adjetivos que encuentran inevitable confluencia en su propia personalidad.

En cuanto a las dedicatorias y alusiones a músicos en su obra poética se presenta una lista bien definida de aquellos que calaron en la trayectoria de Lorca, reflejando las conexiones estéticas con los músicos a los que alude o dedica sus versos. Son varios los poemas dedicados a autores pertenecientes a la escena popular como *La Argentinita* y Franconetti; sin embargo, también encuentran cabida autores pertenecientes al ámbito de la música culta internacional como Debussy, Falla o Albéniz. Sumado a ello, la alusión a los músicos adscritos a la Generación del 27, y en particular al Grupo de los Ocho de Madrid, con los que estableció un fluido intercambio, es inevitable en la poesía de Lorca. En particular, es destacable la trascendencia de Adolfo Salazar y Gustavo Durán, con quienes mantuvo una estrecha relación de amistad.

El apartado referente al uso de terminología perteneciente al ámbito musical dejó entrever las numerosas referencias a las formas y los estilos musicales, a vocabulario específicamente musical y la traslación del ritmo a sus versos; donde el conocimiento previo de la formación musical de Lorca es determinante para entender la manera en la que integra la disciplina en su obra poética. Como hemos podido observar, los primeros poemas lorquianos abarcan la gran mayoría de los títulos citados referentes a la

canción, quizás por su personalidad y carácter juvenil. Por otro lado, los títulos referentes al cante y los palos flamencos pertenecen indudablemente al *Poema del cante jondo*, obra poética inspirada e influenciada por el ya mencionado Concurso de Cante Jondo de 1922. En definitiva, tras profundizar en la faceta musical de Federico García Lorca se ha podido verificar la interrelación existente entre música y poesía en su producción, así como la manera en la que ambas se integran mutuamente, tratando estas cuestiones de arrojar luz sobre su el universo artístico del genio granadino.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAZ ORTIZ, Alba. «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca». *Revista de Literatura*, vol. 78, n.º 156 (2016), pp. 473-497 [Consultado el 26-12-2021].
- CARO ROMERO, Joaquín. «García Lorca y la Eucaristía». *Diario ABC de Sevilla*. 17 de junio de 1993 [Consultado el 25-12-2021].
- DE LA OSSA, Marco Antonio. *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Madrid: Alpuerto, 2014.
- DURÁN MEDINA, Trinidad. *Federico García Lorca y Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1975.
- GÁLVEZ DEL POSTIGO, Lourdes. «Memorias del flamenco. Fondos de la Peña Juan Breva». *Boletín de Arte*, n.º 25 (2018), pp. 818-830 [Consultado el 12-6-2021].
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929- 1936)*. Barcelona: Grijalbo, 1987.
- GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I. Barcelona: Ediciones Folio, 2003.
- MARTÍN MORENO, Antonio. «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca». En: *Los músicos del 27*. Cristóbal L., García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (eds.). Granada: CDMA, 2010, pp. 53-69.
- MONTES AMURIZA, Dolores. *Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Rueda, 2000.
- TINNEL, Roger D. *Federico García Lorca y la música*. Madrid: Fundación Juan March, 1993.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «Vocaciones cruzadas: músico y poetas de la Generación del 27». En: *Los músicos del 27*. Cristóbal L., García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (eds.). Granada: CDMA, 2010, pp. 70-92.