

Federico García Lorca y Granada: música y poesía

Federico García Lorca and Granada: Music and Poetry

Laura Lozano Marín: Universidad de Granada, España.

lozanomarin@ugr.es

Fecha de Recepción: 20/09/2024

Fecha de Aceptación: 19/12/2024

Fecha de Publicación: 22/01/2025

Cómo citar el artículo (APA 7^a):

Lozano, Marín. (2025). Federico García Lorca y Granada: música y poesía [Federico García Lorca and Granada: Music and Poetry]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-12. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1513>

Resumen:

Introducción: Federico García Lorca (1898-1936) es conocido y estudiado principalmente como dramaturgo, poeta y ensayista, pero también se debe destacar su interés por la música. **Metodología:** la metodología se ha basado en una revisión de las investigaciones centradas en la faceta poético-musical de García Lorca para desembocar en un estudio y análisis de diferentes poemarios en los que el autor estrecha los vínculos entre poesía y música. **Resultados:** con este estudio se muestra un recorrido por esta faceta poético-musical de García Lorca, deteniéndonos fundamentalmente en aquellos proyectos que además tienen cierta vinculación con la ciudad de Granada. **Discusión:** se expone la relación entre música y poesía en diferentes poemarios del autor, su vinculación con diferentes músicos y la importancia que esta interrelación sigue teniendo a día de hoy entre los estudios sobre el escritor granadino. **Conclusiones:** Como conclusión, gracias a este análisis se puede comprobar que la música y la poesía establecen una relación inextricable en la vida de Federico García Lorca y en la visión lírica que realiza de la ciudad de Granada.

Palabras clave: Federico García Lorca; poesía; música; ciudad; Granada; interrelación; poético-musical; folclore.

Abstract:

Introduction: Federico García Lorca (1898-1936) is known and studied mainly as a playwright, poet and essayist, but his interest in music should also be highlighted. **Methodology:** the methodology is based on a review of the research focused on the poetic-musical facet of García Lorca to lead to a study and analysis of different collections of poems in which the author strengthens the links between poetry and music. **Results:** this study provides an overview of this poetic-musical facet of García Lorca, focusing mainly on those projects that also have a certain connection with the city of Granada. **Discussion:** the relationship between music and

poetry in different poems by the author, his links with different musicians and the importance that this interrelationship continues to have today in studies on the writer from Granada. **Conclusions:** In conclusion, this analysis shows that music and poetry establish an inextricable relationship in the life of Federico García Lorca and in his lyrical vision of the city of Granada.

Keywords: Federico García Lorca; poetry; music; city; Grenade; interrelationship; poetic-musical; folklore.

1. Introducción

Federico García Lorca (1898-1936) es conocido y estudiado principalmente como dramaturgo, poeta y ensayista, pero también se debe destacar su interés por la música. La primera formación artística del autor granadino fue musical y, a pesar de que finalmente el escritor eligió el camino poético como principal expresión artística, García Lorca nunca prescindió de la música, la cual estuvo presente en su obra literaria y, en muchas ocasiones, ligada a Granada, su ciudad natal.

La presencia de la música en García Lorca ha sido estudiada, en mayor medida, desde una perspectiva biográfica (Barbero de la Blanca y Barbero Consuegra, 2000; Casares Rodicio, 1990; García Lorca, 1980; Gibson, 1985; Persia, 1998; Soria Olmedo, 2004; Tinnell, 1993) y en relación con el folclore (Onís, 1940; Soria Olmedo, 2004). Con este estudio se pretende hacer un recorrido por esta faceta poético-musical de García Lorca deteniéndonos principalmente en aquellos proyectos que además tienen cierta vinculación con la ciudad de Granada.

2. Objetivos y metodología

Este estudio tiene como objetivo demostrar la interrelación existente entre la obra poética de García Lorca, la música y la ciudad nazarí. Para ello, la metodología aplicada a la investigación se ha basado en una revisión de las investigaciones centradas en la faceta poético-musical de García Lorca para desembocar en un estudio y análisis de un corpus de textos en los que García Lorca estrecha los vínculos entre poesía y música.

Gracias a este análisis se puede comprobar que la música y la poesía establecen una relación inextricable en la vida de Federico García Lorca y en la visión lírica que realiza de la ciudad de Granada.

3. Música, poesía y ciudad

Como explica Elena Torres Clemente, “en Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisolubles. Antes de que surgiera en él la vocación literaria, Lorca quiso ser músico, profesión en la que se le auguraba un futuro brillante” (2010, p. 72). Desde su infancia, Federico García Lorca mostró interés por la música y esa fue su primera formación, así lo recordaba el poeta: “mi infancia es aprender letras y música con mi madre” (Martín Moreno, 2010, p. 63). De hecho, como indica Tinnell, la música tradicional y el flamenco estuvieron muy presentes en la familia granadina:

Su tío Luis García Rodríguez toca el piano y canta; su tía Isabel García Rodríguez le empieza a enseñar a tocar la guitarra siendo él aún muy joven. Con su prima hermana, Clotilde García Picossi, Federico aparece por primera vez sobre las tablas haciendo de meritorio con tres o cuatro años en la zarzuela “La alegría de la huerta” que se representó en Fuente Vaqueros. De las criadas aprende nanas y otras canciones

populares de Andalucía. Muy pronto muestra la gran facilidad que tiene para la música. La madre de Federico, doña Vicenta Lorca Romero, maestra de escuela antes de su matrimonio, tiene un interés especial por la música y hace todo lo posible para dotar a sus hijos de una enseñanza musical y para que aprendan a tocar el piano. (1993, p. 9)

Durante sus primeros años de juventud, García Lorca persiguió el sueño de estudiar en París y ser músico. Su formación musical reglada comenzó durante su estancia en Almería en un colegio de los padres escolapios en el que fue matriculado cuando tan solo tenía siete años y, en 1909, cuando regresó a Granada, continuó estudiando piano y armonía (De la Ossa Martínez, 2014, p. 44). Una persona fundamental para el desarrollo musical del joven poeta fue su profesor de piano, Antonio Segura, al que le dedicó su primer libro publicado, *Impresiones y paisajes*:

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado, y que sufría de sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata beethoveniana. (García Lorca, 1918, p. 4)

Sin embargo, la muerte de su admirado profesor en 1916 y el rechazo por parte de sus padres a la idea de partir a Francia para seguir su formación musical (de la Ossa Martínez, 2012, p. 87) cambiarían la trayectoria artística del joven, que comenzaría a interesarse más por la escritura como medio de expresión. No obstante, esta vocación musical dejó una profunda huella en el autor granadino que fue destacada por numerosos amigos y familiares como su hermano Francisco García Lorca que apuntaba en el capítulo titulado “Primeros escritos de Federico” lo siguiente:

Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de mi hermano. Sus primeras páginas publicadas revelan este arrastre musical. Se ve en ellas también cómo una visión plástica, casi pictórica, del mundo viene dominada por unas ideas de armonía, que tienden a una primera ordenación de su mundo adolescente. Supone este unas fuerzas ciegas, enfrentadas por una sumisión misteriosa a leyes de armónica correspondencia, que elevan hasta lo negativo y lo terrible la tentación de la carne y la furia de la naturaleza, hacia un acorde último que une los vacíos estelares al élitro del diminuto insecto. Todo este sistema de “correspondencia” encuentra su cauce primero en la música, y sus primeras páginas son una proyección, no exenta de angustia, de esta armonía apasionada. (1999, p. 158)

La esmerada formación inicial se verá reflejada en su trayectoria literaria revelando un sentido musical de primera mano, “un sorprendente trasvase a la literatura de estructuras y módulos musicales, la apropiación de un puñado de intuiciones hondas de la canción popular, incluido el cante flamenco, la sedimentación en su escritura de elementos y motivos germinados de la memoria colectiva” (García-Posada, 1996, p. 16). Y es que, como explica De la Ossa Martínez (2012, p. 89), en su primera etapa, García Lorca se interesó, en mayor medida, por la música culta, que estudió con diversos maestros en Granada, pero también mostró un gran interés por la música tradicional, y llevó a cabo numerosas investigaciones, algunas de ellas junto al filólogo, historiador y musicólogo Ramón Menéndez Pidal. De esta manera, si atendemos a sus primeros poemarios podemos encontrar desde sus títulos la imbricada relación entre las dos ramas artísticas. Su primera publicación poética se titula *Libro de poemas* y sus composiciones estarían hermanadas, según explica el propio autor en sus “Palabras de justificación”, con “un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor” (García Lorca, 1996, p. 59). A esta obra le siguen *Suites*, *Canciones* y *Poema del cante jondo*, este último especialmente

vinculado a Granada.

Libro de poemas está compuesto por una serie de poemas fechados entre 1918 y 1920 y, como explica Gibson (1985, p. 291), se trata de poesía radicalmente autobiográfica, “imagen exacta” del alma del poeta adolescente. En este volumen la influencia musical se puede encontrar en ciertas composiciones que hacen alusión a esta rama artística; a lo largo de los versos se pueden hallar numerosas alusiones a conceptos como, entre otros, la armonía, el silencio, la música, el canto y la canción. De hecho, si atendemos al paratexto, hay varios títulos que contienen algunos de estos términos: “Canción otoñal”, “Canción primaveral”, “Canción menor”, “Cantos nuevos”, “Canción para la luna”, “Canción oriental”, “Otra canción”, “El canto de la miel” y “Cantos nuevos”. Por otra parte, es interesante destacar, así lo hace Azahara de la Concepción Lastre Gómez, la alusión en los títulos de las composiciones de *Libro de poemas* al madrigal que, “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” (Lastre Gómez, 2023, p. 135). De esta manera, en su índice podemos leer títulos como “Madrigal de verano”, “Madrigal”, “Madrigal para la vieja Amarilí” y “Madrigalillo”. Asimismo, se puede destacar el título del poema “Aire de nocturno”, el cual hace alusión a la composición de melodía dulce y estructura libre. Es interesante destacar las palabras de Andrés Soria Olmedo (2000, pp. 25-26), ya que apunta que lo más nuevo y lo más complejo de este poemario viene del empleo de las canciones infantiles, en cuyas sugerencias se apoya para dar cuerpo a su nostalgia por la pérdida de la infancia y quizá a la conciencia angustiosa de su diferencia sexual. Por otra parte, es preciso señalar que varios de los citados poemas fueron escritos en Granada, como así reza en la fecha y en el lugar de composición que acompañan a los versos.

También queda patente la interrelación entre música y poesía en las dedicatorias de algunos de sus poemas de este libro. Así, se puede destacar “El concierto ininterrumpido”, donde además de encontrar conceptos como “armonía”, “calderón”, “música”, “sordina” y “aristón”, está dedicado a Adolfo Salazar, crítico, musicólogo y compositor. Salazar fue uno de los músicos que mantuvo una buena relación con la Residencia de Estudiantes y, concretamente, con García Lorca (Torres Clemente, 2010, p. 198). Además del poeta granadino, otros escritores de la Generación del 27 experimentaron un gran interés y pasión por la música como Rafael Alberti o Jorge Guillén (Martín Moreno, 2010). Merece la pena reproducir las palabras de Guillén en las que captó acertadamente la personalidad musical de García Lorca:

Todos sabemos que en Federico resaltaba un gran temperamento de músico, acrecentado por la vigilia estudiosa. Había podido ser compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad un apasionado muy competente [...] El Lorca músico se sitúa así, bromeando y estudiando, entre don Manuel de Falla, su dios más vecino, y Adolfo Salazar, de quien el poeta siempre hablaba con admiración. (1977, p. 36)

Como destaca De la Ossa Martínez (2012, p. 88), la estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid fue muy valiosa para el poeta, ya que esta le permitió entrar en contacto con personalidades muy diversas, tanto del mundo del arte, como de la música, el cine y la literatura. Allí pudo asistir a múltiples conferencias dedicadas a la música tradicional, conocer a los investigadores que visitaron el centro y aproximarse a cancioneros como el editado por Eduardo Martínez Torner sobre música asturiana y otros anteriores, como los de Pedrell o Barbieri.

En cuanto a *Suites*, debemos destacar que se trata de un poemario de Federico García Lorca escrito principalmente entre 1921 y 1923, revisado hasta 1936 y proyectado múltiples veces como libro poético, sin embargo, *Suites* nunca llegó a publicarse como colección hasta su

edición crítica en 1983. El autor no solo toma el título del libro del concepto musical, sino que utiliza características de la suite musical en su forma más básica para realizar sus poemas: una serie de composiciones relacionadas entre sí o, como en la suite barroca, variaciones sobre un tema, diferencias. Encontramos, por tanto, poemas depurados de versos cortos organizados en serie por analogía con la suite musical de los siglos XVII y XVIII. No obstante, explica André Belamich que “el vínculo que une aquí cada poema al inicial es más estrecho: es el que existe entre un tema y sus variaciones, las diferencias de los vihuelistas del siglo XVI como Cabezón, Luis Milán, Mudarra” (1983 p. 19); y continúa Belamich: “estas series se presentan como las facetas de un mismo objeto o como las etapas de una meditación que va profundizando en el mismo motivo”. Es importante destacar que García Lorca barajó otros significativos títulos para este poemario; por un lado, pensó en llamar a la colección *Libro de las diferencias* – subrayando así la idea musical inspiradora del conjunto – y, por otro lado, descartó *Cielo bajo*, que hacía alusión a la vista del Albaicín por la noche que Manuel de Falla, García Lorca y sus amigos solían disfrutar desde la Alhambra (Gibson, 1985, p. 295).

Al igual que ocurría en *Libro de Poemas*, se pueden encontrar numerosas referencias musicales tanto en los versos como en los títulos de las composiciones líricas: “Noche. Suite para piano y voz emocionada”, “Momentos de canción”, “Canciones bajo la luna”, “Seis canciones de anochecer”, “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” y “Paisaje de canción”. Viendo el alto número de títulos que contienen la palabra “canción”, es interesante destacar que a los poemas que conforman el libro el escritor llegaría a calificarlos de “canciones con reflejos”: “Yo titulo a estas cosas ‘canciones con reflejos’, porque quiero tan solo eso: dar la sublime sensación del reflejo con las palabras, quitando al temblor lo que tiene de salomónico” (en Gibson, 1985, p. 294). Algunos de estos poemas fueron escritos en Asquerosa, localidad granadina actualmente conocida como Valderrubio, y en la Residencia de Estudiantes.

En cuanto al poemario titulado *Canciones*, se trata de una serie de poemas escritos entre los años 1921 y 1924, pero publicado en el año 1927. Como expone Alba Agraz Ortiz, en este libro García Lorca enlaza con los cancioneros musicales y, más que de una forma definida, la canción “se trata de una denominación genérica para la ‘composición que, por estar en verso, puede cantarse’” (2016, p. 478). En esta línea, apunta Francisco García Lorca:

Aquí, en este libro, canción se identifica más bien con el alcance y la extensión que la palabra tiene en los cancioneros musicales, si bien no creo que esta relación entrase de manera consciente en el ánimo de Federico. Y, no obstante, en estas canciones poetizadas, y conservada su esencia musical, late, disminuido por un propósito más claro de refinamiento artístico, un eco, con frecuencia discernible, de raíz popular. (García Lorca, 1980, p. 198)

Así, organizado en once secciones, el poemario recrea las estructuras paralelísticas del folclore español y la poesía de cancionero, “empleando el paréntesis con una intención dialogística muy precisa” (Soria Olmedo, 2000, p. 28). Como ocurría en las otras obras analizadas, si prestamos atención al paratexto podemos encontrar que tres de las once secciones llevan en su título el sustantivo “canción”: “Canciones para niños”, “Canciones de luna”, “Canciones para terminar”. Asimismo, a ellas se puede añadir la sección IV, “Andaluzas”, con evidente elipsis del núcleo sintagmático (Agraz Ortiz, 2016, p. 479). También podría destacarse la segunda sección, “Nocturnos de la ventana”, ya que, además de ofrecer la clave temática conductora de la serie – la noche –, utiliza “nocturno” como término musical:

en efecto, los poemas aquí agrupados responden al carácter intimista y melancólico de estas piezas para piano herederas del romanticismo –frente al impersonalismo dominante en el libro, especialmente en la primera parte, la voz lírica adopta siempre la primera persona–y comparten una atmósfera semántica y tonal de evocación nocturna, con una serie de motivos conectados: luna, agua, viento. (Agraz Ortiz, 2016, p. 479)

De igual forma, los títulos de los poemas que componen las once secciones del poemario están protagonizados, como era de esperar, por la palabra “canción”: “Canción de las siete doncellas”, “La canción del colegial”, “Canción con movimiento”, “Canción china de Europa”, “Cancioncilla sevillana”, “Canción cantada”, “Canción tonta”, “Canción del jinete”, “Canción del mariquita”, “Árbol de canción”; “Cancioncilla del primer deseo”; “Canción de noviembre y abril”, “Canción inútil”, “Canción del naranjo seco”, “Canción del día que se va”. La relación interartística también aparece en algunas dedicatorias como la que hace en “Friso” a Gustavo Durán y en “Cortaron tres árboles” a Ernesto Halffter –discípulo de Manuel de Falla–, ambos músicos. Finalmente, se debe destacar que en la sección “Tres retratos con sombra”, se encuentra el poema “Debussy”, donde el poeta homenajea al compositor francés. Debussy escribió páginas musicales inspiradas en Granada y supo reflejar en ellas la esencia de la ciudad andaluza, de la Alhambra y del Generalife, asimismo, este músico inspiró al poeta granadino, sobre todo en su poesía temprana (Maurer, 2000; Soria Olmedo, 2004).

La conjunción entre música, poesía y Granada se da en este poemario en la composición titulada “Granada y 1850”, donde el poeta musicaliza la ciudad gracias a imágenes y metáforas sonoras de la naturaleza y el paisaje, creando atmósferas sugerentes, en este caso, gracias a los surtidores y las fuentes:

Desde mi cuarto
oigo el surtidor.
Un dedo de la parra
y un rayo de sol,
señalan hacia el sitio
de mi corazón.
Por el aire de Agosto
se van las nubes. Yo,
sueño que no sueño
dentro del surtidor. (García Lorca, 1996, p. 403)

De igual forma, es interesante destacar el poema “Arbolé”, protagonizado por las ciudades andaluzas de Córdoba, Sevilla y Granada. Como se adelantaba, García Lorca forjó una estrecha relación entre la música, la poesía y la ciudad de Granada, siendo lo musical un componente fundamental de su visión lírica de dicha urbe (García, 2014; Loughran, 1974; Martínez López, 1989; McInnis, 2005). De hecho, el propio poeta destacaría esta relación artística presente en su ciudad natal en una carta de 1926 dirigida a Melchor Fernández Almagro:

Granada está admirable. El otoño empieza con toda la elegancia y la luz que envía la Sierra. Ya ha caído la primera nevada. Los amarillos empiezan infinitos y profundos a jugar con veinte clases de azules. Es una riqueza que asombra, una riqueza que estiliza, y todo es inabarcable. Granada definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista. No es pictórica como un río no es arquitectónico. Todo corre, juega y se escapa. Poética y musical. Una ciudad de fugas sin esqueleto. Melancolía vertebrada. Por eso puedo estar aquí. (García Lorca, 1997, p. 925)

Como explica Miguel Ángel García (2014, p. 105), se establece una relación entre la música y la poesía en la visión lírica que el autor hace no solo de Granada, sino también de Andalucía y de España. Esta conexión queda expresada especialmente en su libro *Poema del cante jondo*. Este poemario se concibió como uno de los resultados del primer Concurso de cante jondo, celebrado en Granada los días 13 y 14 de junio de 1922, durante las fiestas del Corpus Christi, y organizado, entre otras personalidades asentadas en la ciudad andaluza, por Manuel de Falla y Federico García Lorca. Tanto el músico como el poeta pretendían con este certamen recuperar el primitivo cante andaluz; de esta forma, ambos defendían la consigna de huir de la españolada y, a su vez, de la “pseudo-tradición típica” de la Andalucía de pandereta mediante la estilización y universalización de lo popular (Soria Ortega, 1988, p. 194).

Se debe hacer hincapié en la relación de amistad que se forjó entre el músico gaditano y el poeta granadino. Manuel de Falla se instaló en Granada definitivamente a comienzos de la década de los años veinte y, tras los primeros contactos, se estableció entre ellos una buena amistad llena de música y literatura. Como indica De la Ossa Martínez (2014, p. 91), gracias a este encuentro García Lorca se aproximaría a compositores como Bartók, Stravinsky, Rimsky-Korsakov, Balakiref, Mussorgski y a géneros como la zarzuela. Así lo afirmaba también el hermano del poeta:

El encuentro con don Manuel de Falla en 1920 va a tener una honda trascendencia en la educación musical de Federico. En Falla va a encontrar el joven poeta la unión de las dos tendencias musicales, la culta y la popular, la sabia utilización de temas populares, el interés por la zarzuela. Decía el músico gaditano que la zarzuela española era, sin comparación posible, la mejor ópera cómica de Europa. Falla tocaba *El barberillo de Lavapiés*, *El chaleco blanco*, *La boda de Luis Alonso*, a las que consideraba obras maestras de su género... A través de la amistad con Falla triunfa en Federico la afición por el impresionismo musical, que corresponde en el músico a las *Noches en los jardines de España*. (Francisco García Lorca, 1999, p. 425)

En cuanto a *Poema del cante jondo*, aunque comenzó a escribir varios de los poemas que lo compondrían al inicio de la década de los años veinte, el libro vería finalmente la luz en 1931. Como se indicaba, parece que la intención inicial de García Lorca era que se publicase en una fecha cercana a la del certamen y así se lo hacía saber en una carta a Adolfo Salazar en 1922:

¡Si vieras cuánto he trabajado...! Terminé de dar el último repaso a las suites y ahora pongo los tejadillos de oro al “Poema del cante jondo”, que publicaré coincidiendo con el concurso. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular*, y sacó a relucir en él a los cantaores viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones. [...] Es un retablo... es... un *puzzle americano*, ¿comprendes? El poema empieza con un crepúsculo móvil y por él desfilan la siguiriya, la soleá, la saeta y la petenera. El poema está lleno de gitanos, de velones, de fraguas, tiene hasta alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de otra orientación mía y no sé todavía qué decirte de él... ¡pero novedad sí tiene! El único que lo conoce es Falla. Y está entusiasmado... y lo comprenderás muy bien conociendo a *Manué* y sabiendo la locura que tiene por estas cosas. Los poetas españoles no han tocado nunca este tema y siquiera por el atrevimiento merezco una sonrisa, que tú me enviarás en seguidita (García Lorca, 1997, pp. 136-137).

Esta misiva contiene información muy relevante; por un lado, en ella queda latente la amistad que había forjado el joven García Lorca con el compositor gaditano y, por otro lado, apunta algunas de las claves que tanto el músico como el poeta expondrían en sus conferencias acerca del cante jondo –*El “Cante Jondo”*. (*Cante primitivo andaluz*), *Sus orígenes. Sus valores musicales*.

Sus influencias en el arte musical europeo de Manuel de Falla e Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado "cante jondo",¹ de Federico García Lorca— y que, además, quedarían plasmadas en el libro de versos. Como se indica en la carta, con este poemario el escritor pretendía un cambio de tono poético —“otra orientación mía”— puesto que, con la preparación del concurso, García Lorca había comprendido las posibilidades poéticas de una caracterizada expresión de cultura popular, primitiva, misteriosa, cultivada en el dolor y propia de la geografía andaluza (García Montero, 1990, pp. 13-14).

El libro se compone de un poema que funciona como un prólogo, “La baladilla de los tres ríos” —donde el poeta realiza su configuración de la geografía andaluza marcando a la ciudad de Granada con la conciencia trágica representada por el grito desgarrador del cante jondo, el llanto y la pena negra, frente a la Sevilla “navegable del amor” (García Montero, 2018, p. 19) —, y cuatro secciones centrales inspiradas en palos del cante jondo: “Poema de la seguiriya gitana”, “Poema de la soleá”, “Poema de la saeta” y “Gráfico de la petenera”. A estas secciones le siguen una serie de estampas flamencas ordenadas en cuatro apartados menores, “Dos muchachas”, “Viñetas flamencas”, “Tres ciudades”, “Seis caprichos” y, por último, se encuentran dos diálogos finales que mantienen la argumentación apuntada por García Montero (1990, p. 36) de fatalidad, peligro, vida dañada y muerte. Como indica Soria Olmedo, este poemario es una obra “de esencia musical” donde el cante jondo sirve de plataforma para una arquitectura de palabras “como un móvil escultórico, frágil y definitivo” (2004, p. 264).

Dentro de la sección “Poema de la seguiriya gitana” se pueden encontrar composiciones líricas con claras alusiones musicales como “La guitarra”, “El grito”, donde se evoca el comienzo de un baile a través de los quejíos del cantaor; y “El paso de la seguiriya”. Por su parte, el “Poema de la soleá” comienza con unos versos dedicados a la “Andalucía del llanto” y, a lo largo de los poemas de esta sección, el autor desarrolla y expone algunas de las características de este palo del flamenco que aparece personificado por una mujer ataviada con mantos negros en la composición titulada “La soleá”. El “Poema de la saeta” se compone por poemas protagonizados por la Semana Santa de Sevilla,² así, a través de una serie de imágenes estilizadas y metáforas depuradas, García Lorca describe en sus versos la ciudad andaluza en esas fechas y hace hincapié en el canto tradicional religioso propio de la semana santa: la “Saeta”. En cuanto al “Gráfico de la Petenera”, las referencias a este palo del flamenco se desarrollan especialmente en los poemas titulados “Danza en el huerto de la Petenera”, “Muerte de la Petenera” y “Falseta”, concretamente, este último “alude al floreo o melodía realizada por la guitarra, que intercala los acordes que acompañan la copla” (Lastre Gómez, 2023, p. 138). Asimismo, también alude en este apartado a la guitarra con el poema “Las seis cuerdas”. Soria Olmedo (2004, p. 258) destaca la guitarra a la hora de analizar el *Poema del cante jondo*, haciendo alusión a que la relación de García Lorca con este instrumento tenía su especificidad, teórica y práctica, escrita y tocada. En cuanto a las dedicatorias con evocación musical, podemos apuntar la del cantaor Manuel Torres, “El Niño de Jerez”, en las “Viñetas flamencas” que además contienen el “Retrato de Silverio Franconetti”.

Con esta obra en la que se aúna la música, la poesía y el paisaje y cultura tanto granadina como andaluza, García Lorca huye del costumbrismo superficial, de las realidades de primeros términos, para volver a la fuerza sugeridora y oscura del Sur romántico, a los emblemas de un territorio natural, vivo, no contaminado por la civilización: “la sugerencia misteriosa y

¹ Además del citado texto de Lorca, Andrés Soria Olmedo (2004, p. 245) destaca las siguientes conferencias que también se dedican a asuntos musicales: “Arquitectura del cante jondo”, “Canciones de cuna españolas” y “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”.

² Junto con Manuel de Falla y su hermano Francisco, Federico García Lorca visitó Sevilla en 1921 durante la Semana Santa, viaje que inspirarían algunos poemas de esta sección (Gibson, 1985, pp. 175-182).

provocadora frente a las crónicas descriptivas” (García Montero, 1990, p. 14). De igual modo, explica Ian Gibson (1985, p. 20), en los versos que conforman este poemario el autor no procura imitar —como habían hecho otros poetas del siglo XIX y posteriores— las letras del cante jondo, pues no canta en primera persona, sino que intenta crear en el lector la sensación de estar viendo los primitivos escenarios “de donde mana la angustia del cante, y de seguir este imaginativamente desde su arranque hasta que se extingue la voz del cantaor”. El rastro musical también se puede hallar en las obras teatrales de Federico García Lorca, como *Mariana Pineda*, donde aparece la “Canción de las niñas”, y en *Bodas de sangre*, donde se encuentran la “Canción de las Hilanderas”, “Coplas de la Criada”, “Copla del cortejo de bodas”, “Viejo romance infantil”, “Cantar de boda” y “Canción de cuna”.

Por último, se debe mencionar la labor de García Lorca como recopilador y folclorista (Barbero de la Blanca, G. y Barbero Consuegra, 2000; De la Ossa Martínez, 2014; Onís, 1940), tarea que daría como resultado las *Canciones populares españolas*. El poeta granadino aprovechó los múltiples viajes que llevó a cabo por diferentes puntos de la geografía española para entrar en contacto con un repertorio muy amplio de canciones populares y recopilar algunas de ellas:

En sus cartas menciona la recopilación —en Lanjarón, en los pueblos de Granada, en Santander— no solo de romances sino de canciones tradicionales, de cuentos, de “romances de crímenes” —de los que afirma haber encontrado en Granada “preciosidades” — y del anecdótico del repertorio musical de los títeres. Ya en mayo de 1918 —dos años antes— había escrito al poeta Adriano del Valle: “me dedico a hora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina”, y en *Impresiones y paisajes* (1918) había anunciado como obra en preparación *Tonadas de la Vega* (*Cancionero popular*). (Maurer, 2000, p. 16)

En esta línea, Jorge Guillén, apuntó que “la memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esa dirección, su arte corre paralelo al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo de este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosa” (1977, pp. 55-56).

Finalmente, se debe indicar que, como explica De la Ossa Martínez, junto con *Granada*, las *Canciones Populares Españolas* son los únicos testimonios en partitura y registrados en la Sociedad de Autores que el poeta legó: “en el primer caso, se trata de una composición propia, mientras que en el segundo llevó a cabo una armonización sobre las melodías que recopiló en trabajos de campo” (2012, p. 91). Así, estas canciones populares estarían compuestas por los siguientes títulos: *Zorongo gitano*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *Los cuatro muleros*, *Nana de Sevilla*, *Romance Pascual de los Peregrinitos*, *En el Café de Chinitas*, *Las morillas de Jaén*, *Romance de los moros de Monleón*, *Las tres hojas*, *Sones de Asturias*, *Aires de Castilla* y *Anda jaleo*. Cabe destacar que se realizaron grabaciones de estas canciones con García Lorca al piano y Encarnación López Júlvez, La Argentinita, como intérprete, para el sello La Voz de Su Amo en el año 1931, cosechando un enorme éxito.

4. Conclusiones

Gracias a este recorrido por los poemarios *Libro de poemas*, *Suites*, *Canciones* y *Poema del cante jondo*, se puede comprobar que la música y la poesía establecen una importante relación en la visión lírica que García Lorca realiza no solo de Granada, sino a la vez de Andalucía. La influencia de sus estudios musicales tempranos, así como la estrecha relación con músicos como Manuel de Falla, se reflejan en la estructura y temática de sus composiciones poéticas. El interés por este arte quedaría también reflejado en sus ensayos sobre aspectos musicales y en su labor como recopilador y folclorista, documentando y armonizando canciones populares

españolas, que también interpretó y grabó.

De esta manera, la música no solo fue un aspecto formativo en la vida de García Lorca, sino que también se convirtió en una fuerza motriz que atravesó su obra poética, enriqueciendo su expresión artística y estableciendo una conexión profunda con la cultura de Granada y Andalucía.

5. Referencias

- Agraz Ortiz, A. (2016). La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca. *Revista de Literatura*, 78(156), 473-497.
- Barbero de la Blanca, G. y Barbero Consuegra, D. (2000). Aproximación a la estética musical de Federico García Lorca. En A. Soria Olmedo (Ed.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (pp. 400-411). Diputación.
- Belamich, A. (1983). Introducción. En F. García Lorca, *Suites*. Crítica.
- Casares Rodicio, E. (1986). La música en la generación del 27. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Homenaje a Lorca, 1915-1939* (pp. 52-63). INAEM.
- De la Ossa Martínez, M. A. (2012). Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional. En J. M. Díaz-Báñez, F. J. Escobar Borrego, I. Ventura Molina (Coords.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 85-95). Universidad de Sevilla.
- De la Ossa Martínez, M. A. (2014). *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Editorial Alpuerto.
- Díaz-Plaja, G. (1931). Notas para una geografía lorquiana. *Revista de Occidente*, 49, 352-357.
- García Lorca, F. (1918). *Impresiones y paisajes*. P. V. Traveset.
- García Lorca, F. (1984). *Conferencias II*. Alianza.
- García Lorca, F. (1990). *Poema del cante jondo*. Espasa-Calpe.
- García Lorca, F. (1996). *Obra completa I. Poesía*. Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, F. (1997). *Epistolario completo*. Cátedra.
- García Lorca, F. (1998). *Primer romancero gitano: otros romances del teatro*. Alianza.
- García Lorca, F. (1999). *Federico y su mundo*. RBA.
- García Lorca, F. (2008). *Obra completa I. Poesía*. Akal.
- García Montero, L. (1990). Introducción: García Lorca y el cante jondo. En F. García Lorca, *Poema del cante jondo* (pp. 12-42). Espasa Calpe.

- García-Posada, M. (2005). Introducción. En F. García Lorca (Ed.), *Obras completas I* (pp. 9-28). Galaxia Gutenberg.
- García, M. A. (2012). *Melancolía vertebrada: la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Anthropos.
- García, M. A. (2014). El cante jondo en la España de los años 20 y 30: música, poesía, política y pueblo. *Revista de letras*, 54(2), 103-119.
- Gibson, I. (1985). *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Grijalbo.
- Guillén, J. (1997). Prólogo. En F. García Lorca, *Obras completas* (pp. 5-15). Aguilar.
- Lastre Gómez, A. de la C. (2023). Federico García Lorca: confluencias entre su obra poética y la música. *Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 21(11), 121-143.
- Loughran, D. F. (1974). García Lorca y Granada: la geografía de una estética. *Modern Language Notes*, 89(2), 289-297.
- Martín Moreno, A. (2010). La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca. En C. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (Coords.), *Los músicos del 27* (pp. 53-69). Universidad de Granada.
- Martínez López, E. (1989). Federico García Lorca, poeta granadino. En F. García Lorca, *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas* (pp. 15-69). Ediciones Miguel Sánchez.
- Maurer, C. (2000). *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*. Comares.
- McInnis, J. (2005). El mapa psicológico de la estética lorquiana: Granada como imagen universal. En L. Fernández Cifuentes (Ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca* (pp. 431-445). Istmo.
- Onís, F. de (1940). García Lorca, folclorista. *Revista Hispánica Moderna*, VI(3-4), 369-371.
- Persia, J. de (1998). Lorca, letra y música. *Scherzo*, 122, 116-120.
- Soria Olmedo, A. (2000). *Federico García Lorca. Semblanza*. Eneida Editorial.
- Soria Olmedo, A. (2004). *Fábula de fuentes: tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Soria Ortega, A. (1988). Notas sobre el andalucismo de Lorca. En A. Esteban y J. P. Etienvre (Coords.), *Valoración actual de la obra de García Lorca* (pp. 181-208). Casa de Velázquez, Universidad Complutense.
- Tinell, R. D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March.
- Torres Clemente, Elena (2010). Vocaciones cruzadas: músico y poetas de la Generación del 27.

En C. L. García Gallardo, F. Martínez Glez y M. Ruiz Hillo (Eds.), *Los músicos del 27* (pp. 70-92). Universidad de Granada.

Von Prellwitz, N. (2003). Observaciones sobre la “Baladilla de los tres ríos” de Federico García Lorca. *Criticón*, 87-89, 689-696.

CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Financiación: Esta investigación recibió o no financiamiento externo.

Agradecimientos: El presente texto nace en el marco del proyecto de la Junta de Andalucía – Consejería de Universidad, Investigación e Innovación – Proyecto: ProyExcel_00263.

AUTOR/ES:

Laura Lozano Marín

Universidad de Granada.

Laura Lozano Marín es doctora en Literatura Española por la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación fundamentales son la poesía española de los siglos XX y XXI escrita por mujeres y las Humanidades Digitales. Entre sus artículos destacan publicaciones en revistas de alto impacto como *Signa*, *Ínsula*, *Thélème*, *Tonos Digital*, *Siglo XXI* y *Études romanes de Brno*. También ha publicado diversos capítulos de libro en volúmenes nacionales e internacionales de editoriales como Castalia, Visor y Comares.

lozanomarin@ugr.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-1839-1487>