

Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

UCEIP Santa Ana, Cuenca
marcoantoniodela@gmail.com

Resumen

Federico García Lorca (1898-1936) es, sin duda, una de las grandes figuras del arte de todos los tiempos. En este sentido, es bien conocida y ha sido ampliamente estudiada su faceta de dramaturgo, poeta y ensayista; también su afición por la pintura. Pero, tal vez, todavía son pocos, a tenor de la gran importancia que tuvo en su vida y personalidad, los estudios que se han centrado en su vertiente musical. Así, en su corta trayectoria, sesgada por la crudeza y la locura del inicio de la guerra civil española, la música y la investigación musical, entendidas de una manera muy amplia, poseyeron una notoria relevancia.

En esta ponencia nos acercaremos brevemente a los trabajos de campo que Lorca realizó en sus múltiples viajes por distintos puntos de la geografía española. El amplio conocimiento que tuvo sobre el cancionero y la música tradicional de muy diversas regiones se reflejó, aparte de en numerosos recitales y reuniones protagonizados por el granadino, en muchas de sus obras teatrales. También dio como resultado una excelente grabación que tuvo por título *Canciones populares españolas*. La edición, publicada en 1931 y de enorme difusión, contó con cinco discos en los que el poeta realizó la armonización e interpretaba en el piano, mientras que la cantaora y bailaora La Argentinita (1895-1941) cantó y tocó las castañuelas.

En definitiva, tratamos de acercarnos al Lorca músico, interesado en la música tradicional española, estudioso de los cancioneros medievales y renacentistas, amigo de personalidades de la historia de la música como Ernesto Halffter, Adolfo Salazar o Manuel de Falla, entre muchos otros. También su vertiente de conferenciante, debido a que varias de las ponencias de llevó a cabo en España y América se centraron en las nanas, el cante jondo y la música en general. Por último, abordaremos el gran esfuerzo, implicación y su dedicación en la organización, génesis y desarrollo del I Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. Junto con Manuel de Falla y otras muchas personalidades de ese momento, Lorca trató de elevar la consideración del flamenco en su época.

1. Acercamiento a la figura de Lorca. Educación y formación musical.

Ciertamente, se han escrito infinidad de libros, textos y monografías sobre Lorca, su vida y trayectoria profesional. En muchos de ellos, además, se ha abordado con profundidad y criterio sus treinta y ocho años de recorrido personal, el corpus literario que legó, su personalidad y el trágico asesinato que puso fin a su existencia. Pero, quizá, sea necesario un acercamiento que aborde la gran vinculación que tuvo Federico con la música.

Tal es así que, durante su adolescencia y en la primera etapa de su juventud, Federico era considerado como músico en su ambiente cercano. En esos instantes, estudiaba piano y solía tocar diferentes obras en público con gran frecuencia. Es más: según Jorge de Persia, “su personalidad se perfilaba como la de un músico en potencia” (1999: 67-68), tal y como podemos entrever tras analizar diferentes textos y biografías dedicados al granadino. Después, cuando la literatura tomó mayor espacio en su producción, la cercanía entre poesía, teatro y música, de la misma manera que ocurriría en diferentes autores dentro de la generación en la que se inscribió, la del 27, fue muy profunda.

El artista fue fusilado poco después del comienzo de la contienda por el bando sublevado en las inmediaciones de Víznar, en la provincia de Granada. Su cuerpo fue enterrado en una fosa común, por lo que, hoy en día, todavía no se conoce su paradero. Los motivos de su muerte han sido comentados en multitud de ocasiones: su homosexualidad, el conocido apoyo que brindó a la II República (1931-1936), enemistades y envidias surgidas en su ciudad, el hecho de que su cuñado fuera alcalde socialista de Granada en el momento de la sublevación...

Todavía queda un notable trabajo que llevar a cabo para remarcar y situar en el lugar que merece la vinculación de Lorca con la música, la música tradicional y el flamenco. En este sentido y en primer lugar, debemos atender al ambiente familiar en el que se crió, ya que el arte de Orfeo tenía una presencia bastante notoria, tal y como describe Tinell:

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 Vicente 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: 9).

La música en casa de Lorca era una constante, por lo que desde muy temprana edad estuvo en contacto directo con ella en múltiples formas. Su madre, Vicenta Lorca, casada con Federico García Rodríguez en segundas nupcias y maestra de escuela de profesión (dejó de trabajar tras el matrimonio), tuvo como premisa que sus hijos se formaran musicalmente. Afirmó en numerosas ocasiones que Federico mostró desde muy pequeño mucho interés por la música, sobre todo por las canciones tradicionales y por la guitarra, instrumento que le encantaba. Como el propio Lorca comentó, “mi infancia es aprender letras y música con mi madre” (Antonio Martín, 2010: 63).

Comenzó su formación musical reglada durante su estancia en Almería en un colegio de los padres escolapios en el que fue matriculado cuando contaba con siete años. A su regreso a Granada, en 1909, continuó sus estudios musicales, y estudió piano y armonía. Incluso, hasta que alcanzó los dieciocho años de edad, la música fue el camino elegido por Federico para desarrollarse principalmente en la vida. Según diferentes opiniones, entre las que entresacamos la de Ian Gibson, alcanzó un muy buen nivel y no fue difícil verle protagonizar recitales:

Lorca se convierte en tan excelente pianista que se le augura una distinguida carrera musical. Todavía no ha surgido la vocación literaria, y en los viajes de estudios de 1917 y 1917 por Andalucía, Castilla, Galicia y León, con el catedrático de Arte Martín Domínguez Berruela, Federico es “el músico” del grupo de alumnos... que deleita al público tocando a clásicos y modernos e interpretando, de vez en cuando, sus propias composiciones (1987: 81).

La intensidad de esta vocación musical fue señalada en numerosas ocasiones los propios familiares de Federico. Por ejemplo, Francisco, su hermano, remarcó la presencia de la música en su vida. Incluso, sus compañeros de la facultad de Granada le consideraban el músico del grupo, y algunas de las piezas que compuso, de carácter breve, consiguieron cierta aceptación:

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 éste 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: 158).

Dos situaciones frenaron esta vocación musical: la primera de ellas fue la muerte de su admirado profesor de piano Antonio Segura en octubre de 1916. El poeta, además de un gran apoyo, perdía su principal valedor ante sus padres, ya que pensaba marchar a París a continuar sus estudios musicales. Pero no contó con la aprobación de su familia, ya que su padre “no estaba convencido de que Federico tuviera auténtica vocación musical y, en cualquier caso, creía que su hijo mayor debía contar por lo menos con un título académico antes de lanzarse a cualquier aventura” (Ian Gibson, 2003: 72).

Antes había sido alumno, como sus hermanos, de Eduardo Orense, organista de la catedral y pianista del casino. A pesar de no ser demasiado hábil con las manos en otras situaciones, pronto demostró una gran facilidad para el teclado. Después, Segura tuvo una gran influencia en el dramaturgo, por lo que su fallecimiento le causó un profundo dolor. Así lo contó su hermano Francisco: “con Segura, ‘discípulo de Verdi’, al decir de Federico, mi hermano tiene su primer contacto con la ópera italiana. Quizá las primeras piezas que tocó al piano fueron la romanza de

La sonámbula y el pasodoble *Gallito*. Inmediatamente entra en Beethoven” (1999: 424).

Esta pérdida, junto a la negativa final de sus padres a que marchara a Francia para proseguir su formación musical, terminó por distanciarle de su deseo de continuar sus estudios en la capital gala y apartó de su mente la idea de dedicarse profesionalmente a la música. Pese a la capacidad para la improvisación que poseía, también pudo apreciar algunas limitaciones compositivas y tal vez no encontró la inspiración para componer que hubiera deseado.

Federico acabaría venerando a su viejo maestro que, al tiempo que estimulaba su talento musical innato y le ayudaba a adquirir una excelente técnica pianística y unos conocimientos sólidos de la armonía, le iba cogiendo mucha confianza. Incluso le solía hablar con resignación de los altibajos de su vida de compositor fracasado. “Que yo no haya alcanzado las nubes no quiere decir que las nubes no existan”, insistía. Lorca no se cansaba nunca de repetir aquella frase “con emoción religiosa” a sus amigos (Ian Gibson, 2003: 66-67).

Pero tras la muerte de Rodríguez Segura no terminaron los estudios de piano, sino que Juan Benítez, otro organista de la catedral, se convirtió en su tercer profesor. También causó una honda huella en su alumno, sobre todo en los años de universidad. Según contaron algunos amigos, Lorca siguió mostrando mucha vehemencia en el estudio e interpretación de algunas piezas que le agradaban por distintos motivos. Este hecho provocó, en alguna ocasión, alguna reprobación de su madre.

2. Federico García Lorca, pianista

En múltiples cartas, encontramos testimonios en los que el propio Lorca subraya de primera mano la dedicación que brindó a la música en general y al piano en particular. Así lo apunta él mismo en una misiva dirigida a su madre fechada en 1910: “Querida mamá y tita: tengo mucha gana de verte. Yo estoy estudiando mucho y las lecciones de piano he dado 7 ejercicios y me han puesto la 4 [sic] melodía. Recibe un cariñoso beso de tu hijo que te quiere mucho” (2005: 10).

En este sentido, sobresale el texto que dedicó a su piano, el instrumento que los Lorca tenían en su casa de Granada. Queda en evidencia el disfrute y tiempo dedicado por el poeta a este teclado:

En un rincón oscuro está mi piano durmiéndose. Un gran manto rojo lo cubre... Muchas veces con el silencio sus cuerdas viejas vibran suaves y se mueve todo él muy lánguidamente... Huele a viejo y sus teclas son de amarillo por el tiempo. ¿Qué tienes, mi adorado piano, en que tocó la abuela? ¿Por qué vibras en la noche sin que te hable nadie? ¿Acaso tienes un alma en pena escondida en tus secretos...? Viejo piano mío, ¡tú eres mi amigo y mi expresión! Cuando pulso tus teclas sueño y soy feliz. ¡Quién te arrancara tu supremo acorde! Si tú me pudieras abrazar, yo olvidaría lo que sabes. Yo *te amo sobre todas las cosas*. Déjame que te bese y que te haga cantar... (2007: 140-141).

En otro orden, en sus múltiples encuentros con periodistas de todo el mundo, fue habitual que cantara e interpretara diferentes canciones en el piano. De esta forma, en un curioso artículo que apareció en *El Plata* en enero de 1934 titulado *Ronda gitana. Persecución, captura y secuestro del poeta Federico García Lorca*, aparecen relatadas algunas de las acciones que solían ser costumbre en estas audiencias:

- No me pida usted que cante.
- No, señor.
- No me pida que recite.
- No, señor.
- No me pida que toque el piano.
- No, señor.
- No me pida que le lea los dos actos que creo que he terminado de mi nuevo drama *Yerma* (2006: 482).

No pocos amigos de su generación remarcaron en diferentes escritos la aptitud y actitud de Lorca hacia la música. Cabe citar lo apuntado por Jorge Guillén en este sentido: “más influyente

que la pintura fue la música. Todos sabemos que en Federico resaltaba un gran temperamento de músico, acrecentado por la vigilia estudiantina. Habría podido ser compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad un aficionado muy competente. En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza” (1977: 36).

Incluso, en una entrevista que concedió a Pablo Suero el 14 de octubre de 1933 bajo el título *Crónica de un día de barco con el autor de 'Bodas de Sangre'*, el propio Lorca declaró con seriedad: “yo ante todo soy músico” (2006: 416). En el momento de pronunciar estas palabras, la conversación se centraba en una conferencia que el granadino iba a dictar en la capital argentina, *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*. Al parecer, también causaron un gran revuelo las palabras del compositor Ernesto Halffter (1905-1989), quien apuntó: “en mi país hay tres grandes músicos: Falla, mi maestro; yo, que soy su discípulo, y Federico García Lorca” (2006: 416). Como vemos y por lo tanto, otros músicos de renombre y prestigio también señalaron la aptitud y actitud del poeta hacia la música.

Retornando a su etapa de juventud, pronto se convirtió en un buen intérprete, no virtuoso pero sí dotado de musicalidad y duende, un término que defendió en numerosas ocasiones. Conocía, disfrutaba e interpretaba al piano los repertorios de los principales compositores de música culta (Bach, Chopin, Mozart, Schubert ...). También compuso algunas obras, como podemos entender al leer una tarjeta postal que envió desde Ávila en octubre de 1916. En ella, indica que interpretó composiciones suyas, aunque desconocemos cuáles: “Por la noche, estupenda velada en el Instituto. [Luis] Mariscal me presentó y toqué al piano cosas mías que me aplaudieron y felicitaron muchísimo” (2005: 14). En este sentido, también se han conservado algunas partituras, muchas de ellas incompletas, escritas por el granadino.

Como vemos, en las múltiples cartas que envió a algunos de sus familiares y amigos, Lorca hizo referencia a algunas de las muchas ocasiones en que se sentó al piano delante del público. En una misiva de julio de 1929 que envió desde Nueva York podemos hallar otro ejemplo. Él mismo remarca la palabra ‘inevitablemente’ para destacar las múltiples peticiones e interés que despertaron en su estancia en la ciudad estadounidense sus estudios e interpretaciones de la música tradicional andaluza y española. También subrayó su amplio conocimiento sobre el ámbito de la canción: “y allí hubo una pequeña fiesta, en el cual *inevitablemente* tuve que tocar y cantar al piano. No tenéis idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. Yo tengo lo que se llama un *lleno*” (2005: 483-484).

En el mismo sentido, en otra de las comunicaciones que llevó a cabo por carta con su familia desde los Estados Unidos en 1929 destacó la gran acogida de algunas de sus canciones por parte de la variada audiencia que se daba cita en estas reuniones: “había un muchachillo que cantó cantos religiosos. Yo me senté en el piano y también canté. Y no quiero deciros lo que les gustaron mis canciones. Las “moricas de Jaén”, el no salgas, paloma, al campo”, y “el burro” me las hicieron repetir cuatro o cinco veces” (2005: 479-480).

Continuando esta línea, su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de la que marchó en 1928, fue muy productiva, ya que en ella tomó contacto con personalidades muy diversas del mundo del arte, como Salvador Dalí, el cine (Luis Buñuel), la música, la literatura ... También entró en contacto, a través de las múltiples conferencias dedicadas a la música tradicional y a los investigadores que visitaron este centro, con un buen número de cancioneros. Entre ellos, destaca el editado por Eduardo Martínez Torner sobre música asturiana y otros anteriores, como los de Pedrell o Barbieri.

Además, son numerosas las referencias a un Lorca que solía tocar el piano Pleyel con el que contaba la residencia. Así, Jorge Guillén recuerda a Alberti haciendo referencia a estas veladas en las que interpretaba canciones tradicionales: “Rafael Alberti, evocando el Pleyel de la Residencia de Estudiantes, resucita aquellas “tardes y noches de primavera o comienzos de estío pasados alrededor de un teclado, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España” (1977: 48).

3. Lorca, la Generación del 27 y Manuel de Falla

En su primera etapa, Federico se centró en mayor medida en la música culta, que estudió con diversos maestros en Granada. Pero, paulatinamente, 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 (1869-1968). En ellas, Federico trató de recuperar y recopilar canciones y romances en los pueblos. Por tanto, todo este acervo popular inspiró y estuvo presente de forma clara en su obra literaria, como menciona Vals Gorina:

De este organismo –el pueblo– que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de Federico García Lorca, tanto en su esfera poética (*Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*, etc.) como en su ámbito escénico en el que, sus personajes, o son gente del pueblo (*Yerma*, *Bodas de sangre*) o es de raíz popular su intención y montaje técnico (*El Retablo de Don Perlimplín*) o tiene a la mentalidad de todo un pueblo como protagonista (*La casa de Bernarda Alba*) (1962: 96).

Como consecuencia directa, García-Posadas ha señalado que el amplio conocimiento que tuvo sobre las formas y géneros musicales también tuvo un amplio espacio en su corpus literario: “su obra, que revela 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” (2005: 16).

No podemos olvidar mencionar la enorme relación entre literatura y música en la Generación del 27. Así, numerosos miembros de este grupo a las composiciones de sus contemporáneos con gran interés, un hecho que no había acontecido en momentos anteriores en España. Muchos, incluso, apoyaron abiertamente con su presencia y sus escritos estrenos de obras de coetáneos españoles y extranjeros en nuestro país. Además, algunos de ellos destacaron por su vertiente musical y las colaboraciones con músicos que llevaron a cabo: Jorge Guillén, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda, José Bergamín, Fernando Vela ...

Como comentamos, la presencia de la música en la vida de Lorca fue más que notable. Por ello, marcó numerosísimas referencias musicales en sus obras literarias. Su profunda amistad con Manuel de Falla, ya mencionada anteriormente, fue muy relevante en este sentido. El poeta mostró un enorme aprecio y valoración por el compositor en muchos escritos, sentimientos completamente correspondidos. Uno de ellos es esta pequeña reseña publicada en una revista en la que señala su alegría por el triunfo del gaditano en un estreno celebrado en París: “necesita expresar el inmenso júbilo que le ha producido el éxito clamoroso alcanzado en París por el maestro. Claro que Falla tiene, no sólo en París, sino que el mundo civilizado, un éxito continuo que se afirma y crece de una manera constante, como un gran río que no puede ya marchar sin que su caudal sea cada vez más rico” (2006: 310).

El 15 de octubre de 1933 también habló del autor del *Concierto para clave y orquesta*. En una entrevista firmada por Pablo Suero, señaló su carácter bondadoso, generoso y trabajador:

Un día recibió diez mil pesetas. A mí y a otros amigos nos pidió que averiguáramos de gente que necesitase un ayuda de dos o tres mil pesetas. “Busquen ustedes –nos dijo– esa gente que vive en la miseria vergonzante, la más dolorosa de las miserias”. Y ese dinero se repartió así, pero sin que el nombre del maestro figurase para nada. Trabaja constantemente en su obra magna, *La Atlántida*, que será cantada en catalán ... Obra de coros ... Falla es un santo ... Lo veremos en los altares (2006: 426).

En diciembre de 1935, durante su estancia en Montevideo, volvió a remarcar en una conversación con Alardo Parts la devoción que sentía por Falla. Al tiempo, explicó su forma y *tempo* al escribir:

Yo he aprendido del maestro Falla, que además de un gran artista es un santo, una ejemplar lección. En muchas ocasiones suele decir: “Los que tenemos este oficio de la música” ... Hay artistas

que creen que, por el hecho de serlo, necesitan medidas especiales para todas sus cosas ... Yo estoy con Falla. La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones, sin prisa, porque sobre todo cuando se va a terminar una obra, como si dijéramos cuando se va a poner el tejado, es un placer enorme trabajar poco a poco (1977: 426).

Junto a Falla, uno de sus frutos conjuntos fue la organización el famoso Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922. Desarrollado en la Alhambra y organizado a la par por ambos, tuvo como consecuencia una elevación del status y consideración del flamenco y dio como resultado, posteriormente, su famosísimo *Poema del cante jondo*. De esta forma, la finalidad del Concurso fue sacar a esta música del olvido a la vez que se le daba el puesto de gran creación musical que le pertenecía.

Falla y Lorca contaron con el apoyo del Centro Artístico y Literario de Granada y de muy distintas personalidades del mundo de la música y del arte en general. Esta organización envió una extensa carta al ayuntamiento de Granada el 31 de diciembre de 1921. La firman nombres como Joaquín Turina, Tomás Borrás, Óscar Esplá, Adolfo Salazar, Bartolomé Pérez Casas o Enrique Fernández Arbós. Así, en la misiva se recalca la importancia del cante jondo y su influencia tanto en los cantos populares como en la música culta. Al tiempo, se denuncia el desprecio que, desde ciertos ámbitos, se tenía sobre el flamenco en perjuicio de otros estilos con el peligro que ello conlleva, ya que es una labor muy compleja su transcripción en partitura.

La siguiente referencia que tenemos es de marzo de 1922 en una carta enviada al guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981). En ella, Lorca le señala que el ayuntamiento había decidido concederle el dinero necesario para organizar el festival. Además de comunicarle que ha mejorado bastante con la guitarra, se muestra muy esperanzado de la organización del concurso: “[...] vamos a hacer la fiesta más interesante que desde hace años se ha celebrado en Europa. ¡Todos estamos satisfechísimos!” (2005: 100).

El 18 de junio de 1922, una vez finalizado el certamen, el propio Lorca escribió un artículo en el que, bajo el título *Sobre el I Concurso de Cante Jondo*, ensalzaba los resultados obtenidos en un ciclo que se desarrolló con luna y lluvia, para el poeta el sol y sombra de los toros. En el escrito, subrayó la actuación de algunos intérpretes; también la falta de algunos artistas, en especial la de un cantaor, en presidio en esos momentos, y la de un guitarrista, que se había quedado manco poco tiempo atrás. Terminó el texto comentando: “ayer decía un hombre del pueblo: ‘Ya se han *acabao* las fiestas’, y tenía razón. Así además lo han comprendido las nubes” (2006: 333).

4. El poeta y la investigación musical.

Tal vez, una de las vertientes más desconocidas para el público en general fue la de musicólogo. Así, aprovechó los múltiples viajes que llevó a cabo por diferentes puntos de la geografía española en forma de giras con la compañía de teatro, visitas estudiantiles, a amigos o placer. Curiosa es la comparación que el poeta hizo de las canciones con las personas, ya que se parecen en el sentido de que viven y, habitualmente, se perfeccionan, aunque algunas degeneran y se deshacen. En este sentido, cabe resaltar la definición que Lorca realizó del término canción: “las canciones son criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad: es como una onza que se mantiene sobre la punta de la aguja” (1977: 459). También es reseñable el término que Ramón J. Sender (1901-1982) otorgó a esta vertiente del poeta, ‘folklorquismo’.

En definitiva, no pocos ensalzaron los grandes conocimientos y labor del granadino en este sentido. Jorge Guillén, en esta línea, 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: 55-56).

El gran repertorio que Lorca dominó se reflejó de forma nítida en su obra literaria. Incluso, en muchas de sus obras dio indicaciones acerca de las canciones que debían cantarse como parte integrante de su desarrollo. Ejemplos de ello son la *Canción de las niñas en Mariana Pineda* y *Canción*

de las *Hilanderas*, *Coplas de la Criada*, *Copla del cortejo de bodas*, *Viejo romance infantil*, *Cantar de boda* y *Canción de cuna* en *Bodas de sangre*. Solo incluyó los textos de las mismas.

Tal vez la consecuencia más subrayada de estos trabajos de campo se sitúa en las *Canciones populares españolas*, importantísimas por su repercusión en la vida musical de la España de la II República y su llegada al cancionero republicano de la Guerra Civil, aunque éste es otro tema. Junto con *Granada*, las *Canciones Populares Españolas* son los únicos testimonios en partitura y registrados en la Sociedad de Autores que Lorca 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. Así, *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* compusieron una terna que, como apuntamos, fue muy difundida por diversos medios por toda España y Latinoamérica.

Buena culpa de ello la tuvieron las grabaciones que realizó de estas canciones con la bailaora y cantante Encarnación López Júlvez, La Argentinita (1895-1941), para el sello La Voz de Su Amo en el año 1931. La compilación se compuso de cinco discos en los que Federico tocaba el piano y La Argentinita cantaba y tocaba las castañuelas. Sobre su letra, remarcó la belleza de la lírica tradicional transmitida oralmente de generación en generación: “¿Qué más poesía? Ya podemos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han hecho los campesinos” (2006: 460).

Desde su puesta a la venta, tuvieron un gran éxito comercial y fueron radiadas en numerosísimas ocasiones, por lo que el dramaturgo también las incluyó a modo de fin de fiesta en algunas de sus representaciones teatrales. Así aparece relatado en el diario *Crítica* el 15 de diciembre de 1933, al hilo del estreno en Argentina de *Mariana Pineda*. Lorca planteó la interpretación y dramatización de las canciones como un entretenimiento final de notable interés artístico; también subrayó la importancia de lo que él denomina canción escenificada:

He querido hacer algo fino, digno, noble, con mucho sabor, pero con cierta estilización de arte. Durará alrededor de media hora, y se pasarán tres partes. La primera consistirá en la escenificación de *Los peregrinitos*, así como suena, pues ésta es la pronunciación popular y andaluza. Se trata de una de las canciones más difundidas del siglo XVIII español, un romance anónimo, que yo he arreglado para esta versión escénica. A continuación se pasará la conocida canción *Los cuatro muleros*, y, finalmente, Lola Membrives interpretará un romance del siglo XVI, algo modernizado, que titularemos *Canción castellana*. Yo considero que escenificar la canción, sobre todo estos romances, es una labor de más trascendencia que la que puede inferirse de su tono. La canción escenificada tiene sus personajes, que hablan con música, su coro, que juega el mismo papel que la tragedia griega. Por tanto, es dentro de un marco reducido, sobre todo tiempo, un espectáculo breve, pero completo, lleno de sugerencias y de bellezas (2006: 455-456).

Para ello, se respetaba completamente el texto recopilado, aunque se repartía entre diferentes personajes. Además, en su puesta en escena se cuidaban los detalles en gran medida. Como consecuencia, el decorado, el vestuario y el valor que le otorgaba al cuerpo humano fueron premisas básicas en las representaciones de las canciones dramatizadas, como también las llamó:

Manuel Fontanals ha preparado unas decoraciones estupendas para las canciones y unos trajes que son deliciosos. Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se revaloriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro (2006: 461).

Lo mismo afirmó en una nueva entrevista al hilo de la representación de *La zapatera prodigiosa* en noviembre de 1933. En este caso también incluyó diferentes canciones en el desarrollo de la obra de teatro, por lo que no sólo aparecieron como fin de fiesta, sino que algunos ejemplos formaron parte integrante de sus dramas. Por su parte, La Argentinita, tras formar su propia compañía en 1932, realizó diferentes producciones con las *Canciones populares españolas* como base

de propuestas coreográficas tanto en España como en el extranjero. En ellas incluía las *Sevillanas del siglo XVIII* y *El café de Chinitas*, entre otras canciones. También realizó una versión coreográfica de *El amor brujo*, de Falla.

5. Las conferencias sobre música: *El cante jondo, Juego y teoría del duende...*

La actividad de Federico García Lorca en el ámbito de las conferencias y la relación que éstas tuvieron con la música es otro de los ámbitos de su carrera tal vez poco estudiados. No solo dictó en España un ingente número de comunicaciones, sino que también las llevó a cabo en su estancia en Estados Unidos y en diferentes países de Suramérica. Parece que, en las ocasiones en las que las dictó en público, Federico también tocaba el piano e incluso cantaba, ya que en esos momentos él era el único que podría ilustrar los comentarios que hacía.

Quizá por su relevancia debemos subrayar *El cante jondo*, el texto que dedicó al que él mismo denominó como primitivo cante andaluz. En primer lugar, prestó un gran espacio en el mismo a tratar de eliminar tópicos y referencias vagas e imprecisas que se habían asociado a esta música, sobre todo por los no iniciados, un hecho a evitar en todo momento:

[...] son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de éste se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa [...] en España país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el cante jondo (1977: 1009).

Lorca fue un aficionado al flamenco. Antes del Concurso de Cante Jondo de Granada, acudió a numerosos tablaos y conoció no pocos cantaores. Si atendemos a la gran cantidad de discos que se conservan en la Fundación Federico García Lorca en la actualidad, podemos apuntar, incluso, que en su hogar familiar se escuchó flamenco de manera frecuente. De esta forma y si atendemos a una carta que envió a Adolfo Salazar (1890-1958) en agosto de 1921, él mismo comentó que estaba aprendiendo a tocar la guitarra con dos gitanos. Al tiempo, señaló la importancia que siempre le otorgó y el interés que siempre tuvo hacia esta música:

Además, (¿no sabes?), estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasuito *er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. Y ves si estoy divertido (1977: 83).

Quizá sea interesante reseñar una anécdota que aconteció en un recital protagonizado por la Niña de los Peines en la plaza de toros de Granada (con esta cantaora, además de mutua admiración, mantenía cierta amistad). Lorca siempre destacó, como se puede comprobar en la gran cantidad de testimonios que subrayan este cariz, por una personalidad afable, amable y comunicativa. En esta ocasión, mostró cierto carácter: “cuando la Niña de los Peines empezó a cantar, el público no guardaba silencio, la gente seguía hablando y riendo. Entonces García Lorca se levantó furioso mandando callar y le obedecieron” (Marta Osorio, 2001: 179).

Retornando a su conferencia, el granadino diferenció entre cante jondo y flamenco tras atender, según su teoría, a su procedencia, forma y características (no hay que olvidar que el texto está escrito en el primer cuarto del s. XX). Así, el primero provendría de los sistemas más antiguos, que a su vez derivan de diferentes naturalezas, ya que se centra en escalas no temperadas. Mientras, el segundo se habría conformado en el s. XVIII y tendría mayor presencia de sistemas temperados. Por tanto, el cante jondo, para Lorca, estaría formado por:

[...] un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiuriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su

ritmo difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas (1977: 1004).

En la segunda parte de *El cante jondo*, subraya una teoría de Manuel de Falla en la que se señala tres momentos básicos en el desarrollo y crecimiento de esta música en Andalucía y en España: la adopción del canto gregoriano por parte de la iglesia, la invasión árabe y, por último, la llegada de un grupo numeroso de gitanos que habrían huido de La India a partir del año 1400 tras sufrir persecución en su país de origen. De esta forma, arribarían a la península junto a árabes que viajaban desde diferentes puntos del norte de África.

Pero solo en España se desarrolló el cante jondo, ya que en otras zonas, como la de los Balcanes, no se encuentra una tradición musical similar. Por todo ello, el origen del canto se halla sin lugar a dudas en Andalucía. No serían las únicas influencias y músicas que se combinaron en el cante jondo. Una de ellas es la de cantos procedentes de la civilización bizantina, presente en el llamado rito hispánico en la iglesia católica. Federico señala algunas similitudes entre el cante jondo y algunos cantos de La India siguiendo una teoría de Falla.

Otra de sus conferencias fue *Juego y teoría del duende*. De ella conversó en una entrevista publicada en el diario La Nación en noviembre de 1933. Para Lorca, el duende es, en arte, el sabor que se introduce en el público. En el escrito, abogó por el empleo de un término que asocia a toda la piel de toro y no va únicamente emparentado a la buena voz o al conocimiento de los estilos, sino a la llegada, al magnetismo y a la profundidad que despliega un músico o una composición. Además, el duende no sería solo característico del flamenco, sino que se puede atribuir a todas las músicas.

Otra de sus ponencias, *Arquitectura del cante jondo*, está muy relacionada con la anterior. En esta ocasión, se centra en una buena parte del texto en la importancia de la guitarra en el desarrollo y devenir de la canción popular andaluza que, según el granadino, se ciñó en parte a la constitución tonal del instrumento. Por el contrario, en estilos como los martinets y las jelianas, que se interpretan sin sonanta, la melodía y la forma cambian completamente. Ya centrado en el cante jondo, asocia un sentido de subordinación de la guitarra con respecto al cantaor. Pero las seis cuerdas tienen también su espacio en la falseta, ya que la guitarra debe acompañar, pero también crear. Como consecuencia, su aportación, recogida por la tradición, sería una especie de comentario que enriquece al cante.

En estos escritos, los objetivos principales que Lorca se marcó a la hora de abordarlos eran mostrar su interés y amor por el flamenco y tratar de ascender su status. Lógicamente, la gran calidad de estilo literario queda patente en ellos. Por supuesto, debemos tener en cuenta la época en la que fueron redactadas y la mínima presencia de otros textos científicos relativos a esta música en su entorno. Setenta años después, Félix Grande señaló algunos errores, omisiones o descuidos supuestamente cometidos por Lorca en estos textos; eso sí, antes, señaló que fue el poeta que más profundamente ha sabido captar el mundo y el espíritu del flamenco.

En otro orden, las nanas también despertaron el interés de Lorca en el plano de las conferencias y las investigaciones. De esta forma, aprovechando los múltiples viajes que realizó por diferentes puntos de la geografía española trató de encontrar los elementos vivos, que para él eran dos, fundamentalmente: las canciones y los dulces. En ambos, según sus palabras, se refugia la emoción de la historia: “el amor y la brisa de nuestro país vienen en las tonadas o en la rica pasta del turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas, al contrario de las piedras, las campanas, las gentes con carácter y aun el lenguaje” (1977: 1074).

En esta conferencia indica que recogió canciones de cuna de diferentes puntos de España para conocer de primera mano las diferentes formas en que las mujeres españolas, madres, criadas, hermanas o abuelas, dormían a sus hijos, familiares o a los de sus jefes. En cuanto al origen de las nanas, su génesis se halla en el amor y la reciprocidad entre ambos, aunque también en algunos instantes de carga y desgana por parte de la madre o cuidadora. Para el dramaturgo, en ellas son necesarios dos ritmos: el de la cuna o silla en la que se sitúa al niño y el que conforma la melodía, que se edifica sobre ambos para tratar de llegar al bebé y conseguir que duerma y/o repose. Por tanto, para Federico la letra en las canciones de cuna sería accesorio, en un primer momento: “no

hacía falta ninguna que la canción tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efecto” (1977: 1074).

Pero la letra sirve para que el niño atienda a los labios de la cantante que, además le trasmite un sentido sobre el mundo, su cultura y un conjunto de emociones, dudas y miedos. Después, el poeta realizó una diferenciación entre las nanas españolas y otras de diferentes países que, aunque puedan aparecer como melancólicas en algunos instantes, lo son solo “accidentalmente, como un chorro de agua o el temblor de unas hojas en determinado momento. No podemos confundir monotonía con melancolía” (1977: 1074). En definitiva, las nanas españolas poseerían en general un carácter de profunda nostalgia.

También consideró que la transcripción de melodías de música tradicional que se había llevado hasta el momento en España no había sido del todo adecuada. Incluso, muchas de las pasadas a papel pentagramado se podrían considerar como no transcritas. Por tanto, se debían grabar en disco para poder conservar toda su riqueza y que se transmitieran y llegaran con toda su frescura y realidad a la posterioridad. Tal vez por ello, no escribió en papel pautado más que un puñado de canciones:

No hay nada más delicado que un ritmo, base de toda melodía, ni nada más difícil que una voz del pueblo que da en estas melodías tercios de tono y aun cuartos de tono, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida. Ya ha llegado la hora de sustituir los imperfectos cancioneros actuales con colecciones de discos de gramófono, de utilidad suma para el erudito y para el músico (1977: 1087).

6. Conclusión

Sin duda, la relación de Lorca con la música es muy estrecha; también magnética para cualquier investigador. Así, hemos tratado de dibujar unos breves trazos acerca de su gran relación con el acervo popular y tradicional y con el flamenco. Es un campo muy amplio en el que, única y humildemente, hemos pretendido acercarnos con rigor (ojalá podamos profundizar en este tema y dar una visión mucho más extensa y pormenorizada). Lo cierto es que, en su vida, el arte de Orfeo ocupó un lugar de privilegio ya desde sus primeros años de estudiante, en los que era considerado como músico y su vocación caminaba más cercana al piano que a la pluma y al papel.

Pero, incluso cuando se decantó en mayor medida por la literatura, la música ocupó un espacio muy relevante en su obra y en su devenir por el mundo. No solo se relacionó con grandes personalidades de la música de su momento, sino que fue muy frecuente verle cantar y tocar el piano. Aparte de las composiciones que esbozó, también se dedicó a la investigación, e incluyó en muchos de sus teatros un buen número de canciones. En este sentido, su trabajo en la compañía de teatro aficionado La Barraca fue muy subrayado, ya que la música poseyó una enorme importancia en sus montajes. La edición de las *Canciones populares españolas* en el sello La Voz de Su Amo junto a La Argentinita en 1931 supuso un nuevo punto de inflexión en su carrera musical. No solo fueron radiadas y escuchadas en numerosos puntos del globo, sino que también las tomó como punto de partida para llevar a cabo diferentes propuestas en sus representaciones teatrales a modo de fin de fiesta.

En cuanto al flamenco, desde su juventud se acercó con interés a esta música. Así, colaboró abiertamente en el I Concurso de Cante Jondo que, si bien fue criticado por algunos sectores, logró muchos de los objetivos que se marcaron antes de su organización. También tuvieron una gran importancia las conferencias que dedicó al cante jondo y al duende. Quizá las realizó partiendo de su intuición y sensibilidad, y de las muchas conversaciones que mantuvo con Manuel de Falla y diferentes músicos de distintas órbitas sobre el flamenco. Lo cierto es que su nivel literario destaca por sí solo, aunque no hay que olvidar su gran temperamento musical. Tal vez se deba, como apuntó Elena Torres, a que “en Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisociables (2010: 72). Y, como comentó Jorge Guillén: “todos sabemos que

en Federico resaltaba un gran temperamento de músico, acrecentado por la vigilia estudiosa. Habría podido ser compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad un aficionado muy competente. En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza (1977: 36).

Bibliografía

- García Lorca, Federico (1977). *Obras completas*. Aguilar: Bilbao.
- García Lorca, Federico (2005). *Obras completas. IV*. RBA: Barcelona.
- García Lorca, Federico (2006). *Obras completas. III*. RBA: Barcelona.
- García Lorca, Federico (2007). *Obras completas. VI*. RBA: Barcelona.
- García Lorca, Francisco (1999). *Federico y su mundo*. RBA: Barcelona.
- García-Posada, Miguel (2005). Introducción. En García Lorca, Federico. *Obras Completas. I*. RBA: Barcelona.
- Gibson, Ian (1987). Lorca y la música. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Ministerio de Cultura: Madrid, pp. 81-83.
- Gibson, Ian (2003). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ediciones Folio: Barcelona.
- Martín Moreno, Antonio (2010). *La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca*, en García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; Ruiz Hilillo, María (coord.). *Los músicos del 27*. Universidad de Granada: Granada, CDMA, pp. 53-69.
- Osorio, Marta (ed.) (2009) *Miedo, olvido y fantasía*. Agustín Perón Comares: Granada.
- Tinell, Roger D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March: Madrid.
- Torres Clemente, Elena (2010). *Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27*, en García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; Ruiz Hilillo, María (coord.). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada, CDMA, pp. 70-92.
- Valls Gorina, Manuel (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente: Madrid.