

# LOS ECOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA NACIENTE PRODUCCIÓN POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

SERENA PROVENZANO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** - This article aims to examine how Lorca's juvenile poetry shows a connection to music in different ways: by using words that refer to exquisitely musical forms as a title or subtitle of poems; through the use of technical music terms to express feelings and that is not only sign of the perception of music as a self-expression of feelings, but also source of metaphors and analogies in order to express them with words; with explicit referencies to composers or pieces of music; with allusions to musical elements in the descriptions; finally, by writing two music-themed poems and focusing on the importance of the auditory perception during life and creative process. The use of terms closely connected to music will gradually disappear during the creative experience analysed in this work. As Lorca mastered the new medium of expression, the poetry, he no longer needed music to express himself. However, inevitably, that same music will still play behind many of his words.

**Keywords:** Lorca; music; juvenile poetry; sounds; metaphors.

*Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas [...] Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas.*  
(F. García Lorca, "Impresiones y Paisajes", 1918, p. 150)

## 1. Introducción

La poesía juvenil de Federico García Lorca está teñida por la impronta evidente de su educación musical. Lorca, de hecho, antes de ser poeta es músico. Procede de una familia de gran tradición musical en la que muchos de sus parientes tocan instrumentos. Además, Fuente Vaqueros representa desde el principio un lugar lleno de estímulos, donde puede vivir el contacto más auténtico con la música de su tierra.<sup>1</sup> Pero esa vertiente musical se afinará después a través de estudios reglados de música que lo llevarán a ser un prometedor intérprete y pianista.

Es de destacar su estancia en Almería en un colegio de los padres escolapios en el que es matriculado cuando tan solo tiene siete años (Ossa Martínez 2014, p. 44). Significativo para su arrastre musical será la figura de Antonio Segura Mesa,<sup>2</sup> un

<sup>1</sup> Lorca es un gran conocedor de los cancioneros españoles, así como recopilador y armonizador de canciones populares (García Lorca 1961). De manera inversa, muchos de sus poemas han sido musicalizados por varios compositores, como catalogó de manera detallada Tinnell (1993).

<sup>2</sup> Su formación pianística, su interés por la música y por el conocimiento de las obras de los grandes compositores le llevan a entablar amistad con los más importantes músicos españoles de la época, como Ernesto y Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, la cantaora y bailaora Argentinita y Manuel de Falla, entre otros. Este último será su verdadero mentor (lo define también como 'un santo' y 'un místico'), figura clave que le permitirá reforzar esa relación con la música popular que había establecido intuitivamente en

compositor poco conocido que le da clases de música culta cuando el joven Lorca se traslada a Granada capital en 1909. A él le dedicará 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)

Aunque más tarde, hacia 1916, su vocación se torna hacia la literatura, nunca abandonará la música, la cual se convertirá en el motor de gran parte de su obra, compañera fiel en su vida y su pensamiento en general.

## 2. La presencia de la música en la naciente producción poética de Lorca

La edición de su *Poesía inédita de juventud* realizada por Christian De Paepe (1994)<sup>3</sup> a partir de los manuscritos conservados por la Fundación García Lorca, permite ampliar el campo de la investigación sobre la escritura poética de este gran creador del siglo pasado, demostrando cómo se hace visible su educación musical en esa naciente producción.

Este *corpus*, de 155 composiciones fechadas entre 1917 y 1919 y nunca publicadas por el autor, excepto algunas que se insertan con leves cambios en el *Libro de poemas* (1921), constituye un material interesante para conocer el 'laboratorio' del poeta y para estudiar la evolución del pensamiento, de los temas y de la expresividad de Lorca. Con estas composiciones tenemos un precioso testimonio del método de escritura y de la evolución de la personalidad del artista.

En apenas dos años la poesía de Lorca pasa de una actitud bastante convencional de contemplación de la naturaleza, de un transporte casi ingenuo por sus propias expectativas existenciales, a una percepción conmovedora y dolorosa del mundo a su alrededor, con una conciencia a veces casi desesperada de su condición de constante conflicto consigo mismo.

Estas composiciones se configuran por lo tanto como una especie de cancionero, un diario poético, marcado por las fechas, a veces muy cercanas, de los poemas. Federico debió de ser consciente de ello si, con respecto a un centenar de estas composiciones, las había ordenado y, con la ayuda de su hermano Francisco, numerado, tal vez con vistas a una posible publicación o, quizás, para disponer en una sola serie la producción preliminar al *Libro de poemas*.

En estos años de 'formación' la lengua de Lorca sufre un proceso de purificación y concentración. A medida que estos poemas juveniles fluyen, asistimos a una rarefacción de elementos didácticos, a una disminución de las citas cultas reunidas para describir diferentes fenómenos y a un compromiso mayor de Lorca con su papel de poeta, de taumaturgo de las palabras y de sus entramados.

su infancia, filtrada, ahora, por los conocimientos de la música culta. Para más información se recomienda la lectura de Ossa Martínez 2014.

<sup>3</sup> La numeración indicada sigue el orden cronológico de composición de los textos, cuya datación, por ser apógrafa, es cierta en la mayoría de los casos. Sólo en determinadas excepciones De Paepe tuvo que dar una datación hipotética.

En este artículo me gustaría observar cómo la sólida y vivaz formación musical de Lorca influye en su naciente producción poética, no solo por la estructura resultante de sus planteamientos sonoros, sino como referencia directa a formas, canciones, instrumentos o compositores queridos.

Lo más adecuado es renunciar *a priori* a la búsqueda de ‘musicalidad’ y ‘ritmos’ musicales en los poemas de Lorca, o, en todo caso, de elementos que puedan considerarse vinculados a su dedicación como compositor de obras musicales. Poesía y música, en este sentido, tienen demasiados puntos en común como para poder identificar analogías formales debidas precisamente al hecho de que el poeta en cuestión es también músico. La atención a los recursos propiamente poéticos, que también son comunes a la música (efectos rítmicos, figuras de potenciación sonora, etc.), son habituales en el artista. Por otro lado, no se puede negar que la ‘musicalidad’ del verso es muy diferente a la de una pieza musical; la primera no deja de ser una virtud poética lograda a través de una construcción de palabras y no de sonidos que, por sí mismos, carecen de significado.<sup>4</sup>

Lo mismo ocurre con el ritmo que, en la poesía, no está vinculado al compás preciso del tiempo, como ocurre en la música. Esto no quiere decir que una sensibilidad que bebe mucho de la música y de la educación a la percepción auditiva no deba volcar estos aspectos en la creación poética, como de hecho hace Lorca de forma especialmente visible en sus primeras experiencias creativas.

Al examinar la presencia de la música en estas composiciones, nos limitaremos a resaltar los elementos concretos, objetivamente atribuibles al ámbito musical. Lorca, en su poesía juvenil, demuestra su vinculación con la música de diferentes maneras: el uso de términos utilizados para indicar formas exquisitamente musicales como título o subtítulo de composiciones poéticas; el uso de términos técnicos procedentes de la música para expresar sensaciones que denotan no sólo la percepción de la música como expresión autónoma de sentimientos, sino también como fuente de metáforas y analogías para expresarlos con palabras (dentro de este grupo surgen subdivisiones según la forma en que el poeta se sirve de los términos musicales, o según su ámbito de referencia, desde la praxis compositiva hasta el carácter de los instrumentos); el uso de referencias explícitas, como citar compositores o piezas musicales; la alusión a la música como elemento descriptivo; finalmente, los dos poemas sobre temas musicales y la importancia de la percepción auditiva en el proceso vital y creativo.

## 2.1. Títulos y subtítulos

A la hora de titular o subtítular sus primeros poemas, Lorca suele recurrir a terminologías directamente relacionadas con la música, tanto en un sentido genérico (como *Canción*, *Elegía*...), como con palabras o expresiones de técnica musical (*Romanza*, *Tema con variaciones*...). Veamos en detalle:

*Canción. Ensueño y confusión* (n. 1, pp. 25-28).<sup>5</sup>

*Canciones verdaderas* (n. 3, pp. 33-36).

*Canción* (n. 4, pp. 37-41); la composición está dividida en «Ritornelo», «Canto» y otra vez «Ritornelo».

*Parques en otoño. Romanza con palabras* (n. 5, pp. 42-44).

<sup>4</sup> Como afirma Brown (1987), poesía y música son artes distintas cuya diferencia esencial radica en el material expresivo: el sonido, sin referencia externa convencionalizada, frente a la palabra, cuya referencialidad es intrínseca al signo lingüístico.

<sup>5</sup> Pongo entre paréntesis la numeración y las páginas de los poemas según la edición citada de Christian De Paepe.

*La noche* (n. 9, pp. 57-62); la parte final, desde el v. 96 en adelante, está subtitulada «Ritornelo (en clave de fa)».

*Un tema con variaciones pero sin solución* (n. 11, pp. 65-68).

*Elogio. Beethoven* (n. 12, pp. 69-72).

*Canción desolada* (n. 15, pp. 77-79).

*Canción erótica con tono de elegía lamentosa* (n. 19, pp. 88-89).

*Melodía de invierno* (n. 31, pp. 117-18).

*Dúo de violonchelo y fagot* (n. 36, pp. 132-33).

*Canto de los cirios* (n. 37, pp. 134-37).

*La gran balada del vino. Sinfonía* (n. 47, pp. 172-81).

*Balada sensual* (n. 49, pp. 184-85).

*Romanzas con palabras* (n. 51, pp. 191-94).

*Palomita blanca. Balada* (n. 54, pp. 202-207).

*Poema. Balada* (n. 55, pp. 208-10).

*Balada de las niñas en los jardines* (n. 56, pp. 211-14).

*Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre* (n. 62, pp. 230-37).

*Acordes mayores* (n. 72, pp. 271-73).

*Música de circo* (n. 81, pp. 304-305).

*Julio. Momento musical de la vega* (n. 84, pp. 315-19); el poema está dividido en «Escena» y «Canto». Lorca podría haber pensado en los *Momentos Musicales* de Franz Schubert.

*Balada* (n. 124, pp. 426-29).

*El madrigal triste de los ojos azules* (n. 130, pp. 451-54).

*Madrigal apasionado* (n. 146, pp. 517-18).

*La balada de las tres rosas* (n. 147, pp. 519-25).

*Romanza lírica* (n. 150, pp. 528-29).

## 2.2. Términos musicales para expresar sensaciones

Entre las referencias a la música en el campo que nos interesa, la muestra más numerosa se refiere al uso de términos musicales para expresar sensaciones; en este caso, la música y los campos semánticos relacionados no se limitan a reemplazar la expresión de sentimientos, sino que se convierten en una fuente de metáforas, parte integral del lenguaje poético.

a. En un grupo de términos o frases idiomáticas de evidente origen musical, que podríamos definir como 'técnicos', encontramos:

- expresiones relacionadas con la praxis interpretativa:

«¡Las ranas/ empiezan muy piano sus canciones/ todas desconcertadas!» ([*Yo estaba triste frente a los sembrados*], p. 32, v. 70).

«Las montañas que lo cercan/ son achatadas e ingenuas,/ mayestáticos pentagramas/ de la formidable orquesta/ que el aire bravo dirige,...» (*La leyenda de las piedras*, p. 166 vv. 144-8).

«Cabeceando divina/ su rubato coquetón/ y mirándome despacio...» (*Palomita blanca*, p. 204, vv. 57-9).

«Un allegro ma non tanto/ tiende un iris imposible/ del crepúsculo al piano» ([*Cielo azul lleno de tarde*], p. 330, vv. 2-4).

«... La vega inquieta,/ llena de hondura y de un compás,/ tempo rubato de plata y niebla/ con fortes plenos de luz solar» (*Nublada*, p. 388, vv. 11-14).

«Todo el peso del cielo hecho neblina/ que presta a los sonidos su sordina/ turbia, lejana, gris» (*El despertar*, p. 442, vv. 13-15).

- Expresiones relacionadas con la praxis compositiva:

«Las hojas modularon las danzas dolorosas» (*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p.42, v. 6).

«Acordes de oro vivo parecen los trigales./ Inquietante quietud. Raro tono de fa» (*Tardes estivales*, p. 48, vv. 9-10).

«Sonata en re menor, con sordina» (*La noche*, p. 57, v. 3 e v. 93).

«Las penumbras lejanas impiden modular/ los cromatismos de sus sonidos» (*La noche*, p. 57, vv. 9-10).

«El bosque es una piedra preciosa con vida/ que oculta melodías de infinito cristal» (*El bosque*, p.121, vv. 8- 9).

«Existe la mujer y el tono menor» (*Dúo de violonchelo y fagot*, p. 132, v. 6).

«Pálidos cirios con tonalidades de vírgenes muertas./ Blandas modulaciones de un marfil» (*Canción de los cirios*, p. 134, vv. 3-4).

«Un eco perdido y raro/ que mis llantos escuchó/ se entretuvo en modularlos/ en un gris tono menor...» (*Visión*, p. 198, vv. 75-78).

«El Genil es un río cristiano,/ un río que canta en tono mayor/ con la sierra al fondo...» (*El Dauro y el Genil*, p. 309, vv. 81-83).

«Raros tonos de fa en trompetas enormes» (*Mediodía*, p. 356, v. 31).

«Todas las cosas tienen/ tono menor de enero» (*El despertar*, p. 442, v. 17).

b. Por lo que concierne a las referencias a formas musicales codificadas, más allá de las

que ya se han citado en los títulos o subtítulos, encontramos:

«Es como una invisible romanza de color/ que la orquesta vibrante de la tarde muriente/ desgrana...» (*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p. 43, vv. 22-24).

«Tardes estivales. Romanza de trompas» (*Tardes estivales*, p. 49, v. 21).

«El santo de los santos echóse atrás la túnica./ miró la sinfonía y huirse pretendió,/ pero mil brazos tibios le hicieron una cuna» (*Tentación*, p. 55, v.92).

«Sonata en re menor, con sordina» (*La noche*, p. 57, v. 3 e v. 93).

«La luna dice una sonatina dulce de Rameau» (*Canción desolada*, p. 78, v. 43).

«Sois hondos como una romanza de viola» (*Canción de los cirios*, p. 136, v. 40).

«¡Ah, los besos!.../ Resoluciones de la eterna sinfonía» (*Vaguedades*, p. 139, vv. 22-23).

«Dicen las campanas su eterna sonata» (*Ángelus*, p. 144, v. 16).

«Magnificat solemne» (*Ángelus*, p. 144, v. 21).

«¡.../ Cantad mi romance vago/ con sonrisas de rondó!» (*Palomita blanca*, p. 206, vv. 115-16).

«El piano de cola de sonido sangraba/ con un vago nocturno que un muchacho tocaba» ([*¿Por qué será tan triste?*], p. 262, vv. 96-97).

«Fue sangre en los martirios/ y nota musical/ en el antifonario del pensamiento casto» (*La balada de las tres rosas*, p. 520, vv. 18-20).

c. *Ritornelo* es un caso especial, tanto porque no se trata de una forma musical, sino de un elemento común a varias formas, como también porque Lorca utiliza esta palabra con bastante frecuencia:

*Canción* (n. 4, pp. 37-41); la composición está dividida en «Ritornelo», «Canto» y otra vez «Ritornelo».

*La noche* (n. 9, pp. 57-62); la parte final, desde el v. 96 en adelante, está subtitulada «Ritornelo (en clave de fa)».

«Se siente el gris ritornelo/ de la acequia que se arrastra/ mirando espléndida al cielo» (*La leyenda de las piedras*, p. 167, vv. 179-81).

«Era un ritornelo de mi corazón» (*Balada de las niñas en los jardines*, p. 212, v. 13).

«Y si quiero llorar que mi llanto se torne/ ritornelo de amor en las mágicas ramas» (*Camino*, p. 352, vv. 16-17).

«Yo seré como un vago ritornelo/ de un nevado sentir» (*Madrigal interior*, p. 425 vv. 21-22).

d. Es interesante notar el uso del término *acorde*:

«Maestras del olvido, que buscáis en las torres/ las cercanías del cielo y los grandes  
acordes/ que claman las campanas mensajeras de paz» (*Elogio a las cigüeñas  
blancas*, p. 46, v. 19).

«El bosque surge en los campos serenos/ como acorde profundo de azul  
profundidad...» (*El bosque*, p. 121, vv. 1-2).

«Formidable acorde gris plomizo» (*Dúo de violonchelo y fagot*, p. 133, v.16).

«Acordes alados de místico son» (*Vaguedades*, p. 139, v. 24).

«Lo demás todo un acorde/ de monótono sosiego» (*La leyenda de las piedras*, p. 168,  
vv. 194-95).

e. Existen numerosas metáforas vinculadas a los instrumentos musicales, cuyo valor es  
tan identificativo que va más allá de las referencias puramente  
sonoras:

- Piano

«En las casas clamorean los pianos desafinados./ mártires de la música que jamás fueron  
amados» (*Lluvia. Tarde de diciembre*, p. 84, vv. 18-19).

«Y cantará el piano vibrante de sonido» (*La mujer lejana. Soneto sensual*, p. 97, v. 14).

«El piano de cola de sonido sangraba/ con un vago nocturno que un muchacho tocaba» ([*¿Por  
qué será tan triste?*], p. 262, vv. 96-97).

«Un piano se siente/ llorar unas escalas» (*Tarde soleada*, p. 287, vv. 7-8).

«Un allegro ma non tanto/ tiende un iris imposible/ del crepúsculo al piano» ([*Cielo azul lleno  
de tarde*], p. 330, vv. 2-4).

- clavicémbalo

«El otoño es el alma de enorme clavicordio/ que lo pulsa Mozart con tres siglos de edad»  
(*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p. 43, vv. 31-32).

«Los parques otoñales suenan a clavicordio» (*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p.  
44, v. 41).

«Campo de azucenas. Arpas y aderezos./ Azules intensos./ Nieblas de mañana./ Dulce  
clavicordio. Vago violonchelo.» (*Escudos*, p. 119, vv. 10-12).

«.../ se marchita en su leyenda/ junto al clave de mi amor» (*Aria de primavera que es casi una  
elegía del mes de octubre*, p. 234, vv. 113-14).

«Clavicordios que lloran sonatas imposibles...» (*La muerte de Ofelia*, p. 422, v. 46).

«Viejos jardines./ Suena el clave» (*La balada de las tres rosas*, p. 523, vv. 88-89).

- arpa

«El corazón es arpa y no suena» (*Canción desolada*, p. 78, v. 27).

«Campo de azucenas. Arpas y aderezos./ Azules intensos./ Nieblas de mañana./ Dulce  
clavicordio. Vago violonchelo.» (*Escudos*, p. 119, vv. 10-12).

«¿Son arpas imposibles/ que sólo tienen cuerdas?» (*Mañana*, p. 404, vv. 21-22).

«Poesía es lo imposible/ hecho posible. Arpa/ que tiene en vez de cuerdas/ corazones y  
llamas» (*Sobre un libro de versos*, p. 409, vv. 58-61).

«Los que cantáis con un arpa de estrellas el Amor infinito/ y dudáis del Amor y de la  
eternidad» (*Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo*, p. 438, vv. 3-4 e v. 71).

«El arpa tiene rosas/ y las marchito yo» ([*Todo será el corazón*], p. 539, vv. 22-23).

- lira

«Bruma cálida en mi pecho/ donde mi lira murió. ¿A qué una lira dorada/ si mi encanto se  
trinchó? El poeta canta triste:/ ya se fue mi corazón./ Quiere decir un arpegio/ espléndido y  
juguetón/ y en vez de lira resuena/ el quejido de un fagot» (*Aria de primavera que es casi una  
elegía del mes de octubre*, p. 232, vv. 46-55).

«Una lira que no suena,/ y unas manos transparentes/ que no la pueden pulsar» (*Aria de  
primavera que es casi una elegía del mes de octubre*, p. 235, vv. 128-130).

«Lejos suenan liras nupciales» (*La balada de las tres rosas*, p. 521, v. 49).

«El viento hecho misterio/ pulsa su vaga lira» (*La balada de las tres rosas*, p. 522, vv. 60-61).

- violín, viola, violonchelo

«El violín de los sueños entonó hacia Poniente/ la imposible canción de una vida  
inconsciente» (*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p. 42, vv. 8-9).

«Enanillos de grana tocaban violonchelos» (*Tentación*, p. 54, v. 69).

«Campo de azucenas. Arpas y aderezos./ Azules intensos./ Nieblas de mañana./ Dulce

clavicordio. Vago violonchelo.» (*Escudos*, p. 119, vv. 10-12).  
 «Sois hondos como una romanza de viola» (*Canción de los cirios*, p. 136, v. 40).  
 «La luna toca su viola perfumada/ sobre la flor roja y nevada/ de nuestro llanto» (*Vaguedades*, pp. 138-39, vv. 15-17).  
 «Bodas con violas en triste confin,/ músicas sordas de fiestas perdidas,/ bodas que canta mi dulce violín» (*Romanzas con palabras*, p. 192, vv. 30-32).  
 «Chopos del remanso verde,/ florecidos violonchelos/ animados por el viento» (*Ribera*, p. 365, vv. 15-17).  
 «Locos violines dormidos/ en una nota inconsciente/ que acaba con un quejido» (*¡Cigarra!*), p. 396, vv. 25-27).

- flauta, fagot, laúd

«Hay quien canta/ creyendo que es alondra matutina,/ y está muda su flauta» (*Yo estaba triste frente a los sembrados*), p. 32, v. 84).  
 «Flautas de silencio con ronco tambor» (*Canción*, p. 40, v. 75).  
 «Quiere decir un arpeggio/ espléndido y juguetón/ y en vez de lira resuena/ el quejido de un fagot» (*Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre*, p. 232, vv. 52-55).  
 «Dos ángeles que escuchan la música celeste/ que mana de sus manos al pulsar el laúd» (*Tablas*, p. 250, vv. 3-4).

Es interesante observar las metáforas centradas en la palabra *orquesta*:

«Es como una invisible romanza de color/ que la orquesta vibrante de la tarde muriente/ desgrana...» (*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p. 43, vv. 22-24).  
 «Callada orquesta del color triste» (*Canción desolada*, p. 78, v. 38).  
 «Por la noche su orquesta canta en clave de fa» (*El bosque*, p. 121, v. 13).  
 «Las montañas que lo cercan/ son achatadas e ingenuas,/ mayestáticos pentagramas/ de la formidable orquesta/ que el aire bravo dirige...» (*La leyenda de las piedras*, p. 166 vv. 144-148).

### 2.3. Referencias a compositores y obras famosas

Lorca cita a veces a algunos compositores y en otras ocasiones una obra famosa. En estos casos, es evidente la búsqueda de una especie de condensación expresiva, de un término que recuerde inmediatamente en el lector las numerosas facetas que ese nombre (o ese título) evoca en el alma del poeta.

El único 'elogio' en verso destinado a un músico es el que se dedica a Ludwig van Beethoven. Se trata de la composición n. 12, *Elogio* (págs. 69-72), que también contiene otras alusiones musicales. Además, se alude a Beethoven como autor de dos piezas, la *Sonata* para piano op. 57, denominada 'Aasionata': «Suena el andante de la Aasionata» (Dúo de violonchelo y fagot, p. 132, v. 8), y la *Sonata* para violín y piano op. 47, 'Kreutzer', citada en el propio *Elogio* y vinculado a Handel y Mozart.

Entre los compositores, se nombran a Fryderyk Chopin y a Robert Schumann como modelos románticos y creadores de obras para piano de gran importancia:

«Se diría que nadie piensa en la blanca luna/ ni en Chopin ni en Schumann que se esfuma/ como luz en sombras... Roja desolación...» (*Tardes estivales*, p. 49, vv. 28-30).  
 «Porque te quiero tanto/ que mi vida entregara,/ hecha un sonoro aroma/ que a tus plantas rodara/ como una flor divina/ de gracia schumanniana...» (*¡Por qué será tan triste?*), pp. 261-262, vv. 71-76).  
 «¿Es Chopin?... Sí, Chopin...» (*¡Por qué será tan triste?*), p. 263, v. 99).  
 «Toda el alma de Chopin/ late en el negro piano./ Chopin de niebla y cristal, confuso, carnal y vago...» (*Cielo azul lleno de tarde*), p. 331, vv. 19-22).

Georg Friedrich Händel<sup>6</sup> y Wolfgang Amadeus Mozart:

«El otoño es el alma de enorme clavicordio/ que lo pulsa Mozart con tres siglos de edad» (*Parques en otoño. Romanza con palabras*, p. 43, vv. 31-32).

«La quietud haendeliana va apagando los ruidos,/ y aunque los ecos ansien cantar,/ las penumbras...» (*La noche*, p. 57, vv. 7-9).

«Que Haendel y Mozart salgan de la bruma/ y callados te sostengan la gran pluma/ con la que tú grabes la sonata Kreutzer...» (*Elogio*, p. 71, vv. 43-45).

- Otros autores:

«Se llora por ansias de amor que no llega./ Se sufre por carne vista a lo Berlioz» (*Canción*, p. 26, vv. 23-24).

«La luna dice una sonatina dulce de Rameau» (*Canción desolada*, p. 78, v. 43).

«El piano cantaba/ los vales de Berger» ([*¿Por qué será tan triste?*], p. 259, vv. 2-3).

«Cuando vuelvan serán viejos/ y como errantes Tannhäusers/ llorarán por los senderos/ sus deshechas ilusiones» (*El despertar*, p. 448, vv.135-38).<sup>7</sup>

## 2.4. La música como acompañamiento descriptivo

A veces, la música se cita como acompañamiento descriptivo, resultado de una sensibilidad auditiva; aún así, esas alusiones musicales siguen siendo una importante fuente de emociones para el poeta.

«Hay quien canta/ creyendo que es alondra matutina,/ y está muda su flauta» ([*Yo estaba triste frente a los sembrados*], p. 32, vv. 82-84).

«La Morada entona su fría canción» (*Canción*, p. 39, v. 42).

«Esfinges inquietantes de ritmo seco y duro» (*Elogio a las cigüeñas blancas*, p. 45, v. 3).

«Llantos y cantares. Sonido de la hoz» (*Tardes estivales*, p. 49, v. 15).

«La queda sonó lenta con ritmo aplanador» (*Tardes estivales*, p. 49, v. 17).

«Guitarras dolientes. Cópula de dolor» (*Tardes estivales*, p. 49, v. 20).

«Tardes estivales. Cantos de imposibles» (*Tardes estivales*, p. 49, v. 26).

«Corazón sin amor,/ senderos sin rosales. Música funeral...» (*La noche*, p. 61 vv. 105-106).

«Un pueblo quieto. La queda se oyó muy lenta» (*Impresión*, p. 75, v. 2).

«En las casas clamorean los pianos desafinados,/ mártires de la música que jamás fueron amados» (*Lluvia. Tarde de diciembre*, p. 84, vv. 18-19).

«Magnificat solemne./ Un órgano de cristal/ vagos rosas, violados,/ cenizosos, morados,/ formando apasionados/ melodía fantasmal» (*Ángelus*, p. 144, vv. 21-26).

«Bodas con violas en triste confin,/ músicas sordas de fiestas perdidas,/ bodas que canta mi dulce violín» (*Romanzas con palabras*, p. 192, vv. 30-32).

«Dos ángeles que escuchan la música celeste/ que mana de sus manos al pulsar el laúd» (*Tablas*, p. 250, vv. 3-4).

«Y yo con la nostalgia/ de la música triste/ y porque yo la quiero/ le dije: No te vi» ([*¿Por qué será tan triste?*], p. 259 vv.10-13).

«Un piano se siente/ llorar unas escalas» (*Tarde soleada*, p. 287, vv. 7-8).

«Entre los gritos de las guitarras» (*Camino*, p. 353, v. 45).

«Estaré quieto y dulce/ cantando mi canción» ([*Todo será el corazón*], p. 538, vv. 9-10).

## 2.5. Composiciones con argumento musical

Encontramos sólo dos composiciones cuyo tema central se puede definir como puramente musical, además del citado *Elogio* a Beethoven. Se trata de *Vaguedades* que, como dice el

<sup>6</sup> «¡Ciudades de Castilla, al contemplaros tan severas, los labios dicen algo de Haendel!» (De Paepe 1994, p. 63).

<sup>7</sup> «Sonaba el pregón desfallecido y fuerte como una frase de trompa del gran Wagner...» (De Paepe 1994, p.136).

título mismo, es bastante vaga; aquí, sin embargo, la cuestión existencial está estrechamente relacionada con la música. A continuación se propone al lector el comienzo de la composición (repetido como un estribillo al final del poema):

Amargos silencios de nuestras vidas.  
Rosas musicales marchitas.

La exclamación por lo que rodea al poeta resuena así:

¡Ah, los pianos!, ¡las noches serenas!  
¡Ah, las estrellas!, ¡los amaneceres!  
¡Ah, la blancura de las azucenas  
dulces como vientres de rubias mujeres!  
(*Vaguedades*, pp. 138-39, vv. 1-2, 18-21).

Por lo tanto, entre las cosas más notables y agradables que uno puede encontrar en la vida, el primer lugar lo ocupan los pianos.

Siguiendo con el tema de los pianos, el poema *Interior* (n. 44, pp. 155-57) añora el sonido del piano, reducido al silencio por la muerte de quien lo tocaba.

## 2.6. La ambientación sonora en algunas composiciones

Aunque no se trata estrictamente de elementos musicales, podemos señalar la importancia que tiene la ambientación sonora de diversas composiciones. Lorca percibe el mundo en gran medida a través del oído, lo que le lleva a describir de buen grado las sensaciones relacionadas con los sonidos circundantes.

En el siguiente ejemplo las sensaciones descritas, extremadamente distintivas, son auditivas:

Tarde de julio. Carretera polvorienta.  
Un pueblo quieto. La queda se oyó muy lenta.  
[...]  
... los aplanados segadores  
quejumbrosos lloran una triste tonada.  
Suenan collareos y cantares lejanos.  
Un niño lloriquea...  
[...]  
Una madre entona su nana acariciante.  
Los caballos relinchan con aire triunfante.  
(*Impresión*, pp. 75-76, vv. 1-2, 5-8, 10-11)

Lo mismo ocurre con la configuración del poema titulado *Un romance* (n. 34, pp. 123-27). La atmósfera se describe insistiendo en términos como *cantar*, *melodías*, *rumorosos*, *sonar*... El poema continúa de forma narrativo-dialógica según los esquemas tradicionales que sugiere el título.

Es el caso también de *Noche* (n. 78, pp. 289-95), en el que el comienzo, que expone la situación que precede la tierna despedida del pastor de su novia, es un escenario sonoro detallado y delicado. También el sonido de una fuente sugiere al poeta una combinación de gran eficacia en la que el dominio de la terminología musical pasa desapercibido pero, al mismo tiempo, permite la construcción de un entramado poético delicado y preciso:

Y la canción del agua  
 es una cosa eterna  
 [...]
 ¡Qué armonías derrama  
 al brotar de la peña!  
 Se abandona a los hombres  
 con sus dulces cadencias.  
 [...]
 ¡Escuchad los romances  
 del agua en las choperas!  
 ¿Son pájaros sin alas  
 perdidos en las hierbas?  
 ¿Son arpas imposibles  
 que sólo tienen cuerdas?  
 (*Mañana*, pp. 403-406, vv. 1-2, 10-13, 17-22)

Este último ejemplo traza ya el camino que Lorca seguirá posteriormente: una creación polifacética, fruto de la sensibilidad y percepción del mundo, depurada de los excesos didascálicos de un poeta muy joven, lleno de entusiasmo incluso por los nombres de los grandes compositores del pasado. El uso de términos del contexto estrictamente musical, a veces de dudosa comprensión para un lector común, va disipándose progresivamente a lo largo de la experiencia creativa examinada en este artículo. Lorca, al dominar el nuevo medio expresivo, la poesía, pierde poquito a poco la necesidad de apoyarse en el medio expresivo ya adquirido, la música. Esa misma música que, aún así, seguirá sonando inevitablemente detrás de muchas de sus palabras; porque casi toda su producción literaria habría tomado seguramente otra forma muy distinta a la adoptada si no hubiera sido por el notable bagaje musical del artista.

**Nota biográfica:** Doctora *Cum Laude* en Literatura Española por la Universidad de Sevilla, realiza su labor docente como profesora de Lengua Española en la Universidad del Salento desde el año 2016. Sus líneas de investigación giran en torno al teatro español y novohispano de los Siglos de Oro y a los estudios de género. Ha participado en calidad de docente en muchas acciones de formación como cursos, jornadas y congresos y es autora de diversas publicaciones científicas. Merece especial mención la publicación de su edición crítica de la obra teatral “Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen” de Ángela de Azevedo, cuyo estudio introductorio ha permitido replantear por completo la trayectoria vital de dicha dramaturga y, por consiguiente, su quehacer literario. Sus datos biográficos actualizados han confluído en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia, en la entrada dedicada a la dramaturga.

**Recapito autore:** [serena.provenzano@unisalento.it](mailto:serena.provenzano@unisalento.it)

## Bibliografía

- Agraz Ortiz A. 2016, *La poética musical de 'Canciones' de Federico García Lorca*, en "Revista de Literatura" 78 [156], Universidad de Salamanca, pp. 473-497.
- Brown C. S. 1987, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, University Press of New England, Hannover.
- García Lorca F. 1918, *Impresiones y paisajes*, P. V. Traveset, Granada.
- García Lorca F. 1961, *Canciones españolas antiguas*, Madrid, Unión Musical Española.
- García Lorca F. 1994, *Poesía inédita de juventud*, ed. de De Paepe C., Cátedra, Madrid.
- Ossa Martínez M.A. 2012, *Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional*, en Díaz-Báñez J. M., Escobar Borrego F. J. y Ventura Molina I. (coords.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Universidad de Sevilla, pp. 85-95.
- Ossa Martínez M.A. 2014, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Editorial Alpuerto, Madrid.
- Tinell R. D. 1993, *Federico García Lorca y la música*, Fundación Juan March, Madrid.
- Vicente-Yagüe Jara M.<sup>a</sup> I. de 2019, *Federico García Lorca a través de la música. Selección y análisis didáctico de un repertorio musical con hipotexto teatral*, en "Bellaterra Journal of Teaching and Learning Language and Literature" 12 [4], Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 81-10.