



# QUADRIVIUM

## REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

### 9

### (2018)



## Federico García Lorca, la investigación musical y las *Canciones Populares Españolas*

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Facultad de Educación de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha

### RESUMEN

Federico García Lorca (1898-1936) es, sin duda, una de las grandes figuras internacionales del arte del siglo XX. En este sentido, es bien conocida, subrayada, representada y ha sido ampliamente estudiada su faceta de dramaturgo, literato, poeta y ensayista. También su afición por la pintura, aunque, tal vez, su vertiente musical, importantísima y reflejada en diferentes perfiles, todavía no es todo lo conocida que debiera. Por ello, en este artículo nos acercaremos a los trabajos de campo que Lorca llevó a cabo junto con Menéndez Pidal, Manuel de Falla o en solitario tanto en Granada como en los múltiples viajes que realizó por la geografía española. Algunas de las muchas canciones que investigó, conoció e interpretó dieron como resultado una excelente grabación, que tuvo por título *Canciones populares españolas*. De enorme difusión y editada en 1931, contó con cinco discos dobles en los que Lorca realizó la armonización e interpretaba en el piano, mientras que la cantaora y bailaora La Argentinita (1895-1941) cantaba y tocaba las castañuelas. Los ejemplos fueron publicados también en el libro *Colección de canciones populares antiguas*. En definitiva, en esta comunicación trataremos de acercarnos al Lorca músico, interesado en la música tradicional, estudioso de los cancioneros medievales y renacentistas y amigo de personalidades de la historia de la música como Ernesto Halffter o Manuel de Falla, entre muchos otros.

**Palabras Clave:** Federico García Lorca, investigación musical, La Argentinita, *Canciones populares españolas*, música tradicional.

### RESUM

Federico García Lorca (1898-1936) és, sens dubte, una de les grans figures internacionals de l'art del segle XX. En aquest sentit, es ben coneguda, subratllada, representada i ha estat àmpliament estudiada la seua faceta de dramaturg, literat, poeta i assagista. També la seua afició per la pintura, tot i que, pot ser, la seua vessant musical, importantíssima i reflectida en diferents perfils, encara no és coneguda com caldria. Per això, en aquest article ens aproparem als treballs de camp que Lorca portà a terme junt a Menéndez Pidal, Manuel de Falla o en solitari tant en Granada com en los múltiples viatges que realitzà per la geografia espanyola. Algunes de las moltes cançons que investigà, conegué i interpretà resultaren un excel·lent enregistrament, titulat *Canciones populares españolas*. D'enorme difusió i editada en 1931, comptà amb cinc discos dobles en els quals Lorca realitzà l'harmonització i interpretava el piano, mentre que la *cantaora* i *bailaora* La Argentinita (1895-1941) cantava i tocava las castanyoles. Els exemples foren publicats també en el llibre *Colección de canciones populares antiguas*. En definitiva, en aquesta comunicació tractarem d'apropar-nos al Lorca músic, interessat en la música tradicional, estudiós dels cançoners medievals i renaixentistes i amic de personalitats de la història de la música com ara Ernesto Halffter o Manuel de Falla, entre molts altres.

**Paraules Clau:** Federico García Lorca, investigació musical, La Argentinita, *Canciones populares españolas*, música tradicional.

### ABSTRACT

Federico García Lorca (1898-1936) is undoubtedly one of the great international figures of twentieth century art. In this sense, it is well known, underlined, represented and has been widely studied its facet as a dramatist, writer, poet and essayist. Also his fondness for painting, although, perhaps, its musical side, very important and reflected in different profiles, is still not as well known as it should be. Therefore, in this communication we will approach the fieldwork that Lorca together with Menéndez Pidal, Manuel de Falla or alone in both Granada and the many trips he made in the Spanish geography. Some of the many songs that he researched, met and interpreted resulted in an excellent recording entitled Spanish popular songs. Of enormous diffusion and edited in 1931, it counted on five double discs in which Lorca made the harmonization and interpreted in the piano, whereas the *cantaora* and *bailaora* La Argentinita (1895-1941) sang and played the castanets. The examples were also published in the compilation 'Canciones populares españolas'. In short, in this communication we will try to get closer to the musician Lorca, interested in traditional Spanish music, scholar of the medieval and Renaissance songs and friend of personalities in the history of music such as Ernesto Halffter or Manuel de Falla, among many others.

**Keywords:** Federico García Lorca, musical research, La Argentinita, *Canciones populares españolas*, folk music.

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** mayo 2018 / maig 2018 / May 2018

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** diciembre 2018 / desembre 2018 / December 2018



## Introducción. Acercamiento a la figura de Federico García Lorca y su vinculación con la música

Tal vez es necesario remarcar como merece la vertiente musical de Federico García Lorca (1898-1936), ya que este arte tuvo una enorme importancia tanto en su vida como en su obra. Así, en su breve trayectoria, sesgada por la crudeza y locura del inicio de la guerra civil española (1936-1939), la música y la investigación musical, entendidas de una manera muy amplia, poseyeron una notoria relevancia. Durante su adolescencia y en la primera etapa de su juventud, Federico era considerado como músico en su ambiente cercano, debido a que, en esos instantes, estudiaba piano y solía tocar diferentes obras en público con frecuencia. Es más: en esos momentos “su personalidad se perfilaba como la de un músico en potencia” (Persia, 1999: 67-68), tal y como podemos afirmar tras analizar diferentes biografías y textos 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.

De esta forma, “en Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisociables” (Torres, 2010: 72). Incluso, él mismo comentó en una entrevista a Pablo Suero en octubre de 1933: “ante todo, soy músico” (García Lorca, 2006: 416). Por todo ello,

La obra y la vida de Lorca, en definitiva, no se explican si no se tiene en cuenta el hecho de que Federico era un músico nato. De haber vivido –no olvidemos que solo tenía 39 años cuando le fusilaron–, tal vez el poeta habría sentido la necesidad de intentar alguna composición más ambiciosa que aquellas creaciones adolescentes tan admiradas por sus compañeros (Gibson, 1987: 83).

Su vinculación musical posee un gran interés, ya que “la música fue para García Lorca una imperativa necesidad vital” (Martín, 2010: 63). José Moreno Villa (citado en Martín) afirmó, en la misma línea, que “Federico era un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia milenaria. La llevaba en la sangre como Juan Breva, Chacón o la gran ‘Argentinita’. Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona. Aquí radicaba su poder, su secreto fascinador” (2010: 65-66).

Por tanto, hay que tener muy en cuenta el profundo trabajo que desarrolló en el campo de la investigación musical y en la música tradicional, una pasión para Federico durante toda su vida. En este ámbito, no quedan atrás las amistades y relaciones que entabló con diferentes personalidades de enorme relevancia en el mundo de la composición, entre las que destaca su devoción, cariño y aprecio por Manuel de Falla. Esta conexión y admiración mutua fue crucial en el devenir de la música culta española del siglo XX, bajo el juicio de Jorge de Persia:

En la historia de la música del siglo XX español hay dos circunstancias que actúan señalando el cauce de los acontecimientos. Uno de ellos es la relación Falla-Pedrell que se establece a partir de 1902, punto de inflexión que llevará las propuestas y reflexiones del maestro catalán al escenario de la modernidad. La otra es la relación Falla-Lorca a partir de 1920, nueva ‘coincidencia intergeneracional’ que va a ser fundamental para el desarrollo de las experiencias de la vanguardia –no solo musical- en España (1999: 67).

### 1. Federico intérprete, investigador y recopilador

En el campo de la música tradicional podemos afirmar sin temor a errores que Federico García Lorca fue un gran investigador, conocedor e intérprete de un vastísimo repertorio. “He ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho”, afirmó en alguna ocasión (García Lorca, 2006: 459). Pero, dentro de su pensamiento, copiar las canciones en pentagramas

no era del todo oportuno, por lo que no escribió prácticamente ninguno de los muchísimos ejemplos que conoció, manejó, introdujo en sus obras teatrales e interpretó.

En un instante determinado de su trayectoria la música culta pareció dejar de resultarle inspiradora y se centró en las canciones populares y tradicionales. En este campo, su labor

...no fue la obra sistemática y metódica de un especialista, sino la de un artista que buscaba en lo popular el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza. No se utilizó, como en la poesía, esta inspiración de la música popular para la creación de una obra musical propia. Se limitaba a cantar sus amadas canciones solo, para su propio placer, acompañándolas al piano (Francisco García Lorca, 1990: 426).

En una entrevista, Lorca denunció lo que él consideraba como un asesinato de este repertorio realizado por algunos compositores: “desgraciadamente, en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular” (Soria, 1989: 140).

Lo realmente valioso, bajo su juicio, era “recogerlas en gramófonos para que no pierda ese elemento imponderable que hace más que otra cosa su belleza” (García Lorca, 2006: 459). En una audiencia, subrayó también el hecho de que las transcripciones en papel pautado no eran del todo adecuadas, ya que no captaban el valor y la riqueza de la música tradicional: «Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, resuelta, pero como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas. Solo el gramófono puede recoger la sutileza de nuestro folklore musical, que se escapa entre las líneas del pentagrama» (Soria, 1989: 45).

Lo cierto es que, respetando lógicamente su opinión, es una auténtica lástima que no podamos conocer de primera mano todo ese gran repertorio que manejó. No solo las representaciones teatrales de obras de Lorca serían más completas y adecuadas, sino que podríamos acercarnos aún más a su universo sonoro.

Sea como fuere, es curioso el término que Ramón J. Sender otorgó a esta vertiente del dramaturgo, ‘folklorquismo’. Para Jorge Guillén, “los canta, los sueña, los reinventa; en una palabra, los poetiza. Pero ¡qué integración sublime de los elementos universales en una obra que integra a su vez los grandes elementos formales de la poesía de siempre!” (1977: 45). 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» (García Lorca, 2006: 459).

También señaló que las canciones se parecen a las personas, ya que, normalmente, viven y, en muchos casos, se perfeccionan, aunque algunas degeneran y se deshacen. Tal vez y como comentamos, nunca se decidió a transcribirlas en papel pautado, ya que consideraba que muchas de las que había en su momento no eran adecuadas ni recogían las músicas con el rigor necesario:

En todo el folklore musical español, con algunas gloriosas excepciones, existe un desbarajuste sin freno en esto de transcribir melodías. Se pueden considerar como ‘no transcriptas’ muchas de las que circulan. 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 (García Lorca, 1977: 1087).

Incluso, afirmó: “soy el loquito de las canciones” (Onís, 1987: 87). Fue más allá en julio de 1929 al indicar el amplísimo caudal de ejemplos que dominaba: “...habrá...pocas personas que sepan más canciones que yo” (Tinell,

1993:10). Además de un gran interés, mostró una gran retentiva musical que le hizo dominar un gran repertorio. Como también resumió Jorge Guillén,

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. El ritmo es ya también arquitectura. Y no les engañe la aparente ligereza al desgaire de algunas de sus canciones. Todos sus poemas están, con cálculo perfecto, contruidos, muy sabiamente estructurados (1977: 55-56).

Así, tal vez una de las vertientes más desconocidas de Federico fue la de la investigación musical. Desde su infancia, su unión y apego por la música tradicional fue más que notable, ya que en su casa oyó entonar canciones a sus mayores y a las criadas que atendieron su hogar. Después y como hemos mencionado, desde su etapa de estudiante, dramaturgo y director teatral efectuó numerosas visitas a un gran número de regiones, pueblos y ciudades. A continuación, y como vimos, la Residencia de Estudiantes fue un importante punto de encuentro con musicólogos y manuales que, sin duda, influyeron notoriamente en este ámbito de su personalidad. También se fijó, en gran medida, en obras del siglo XIX y en algunas secciones de distintas zarzuelas.

Luis Sáenz de la Calzada, miembro del grupo teatral La Barraca, indicó el vastísimo y diverso catálogo que manejaba Lorca:

Federico gozaba de una sensibilidad auténticamente a flor de piel; conocía, creo yo, toda la música que se cantó en España desde el Neolítico, por lo menos; no sé cuándo llegaron los gitanos de la India, ni si pasaron por Creta para traer una manada de toros bravos, de viejos minotauros, pero pienso que, antes de eso, Federico sabía ya lo que se cantaba en España (1998: 37).

En definitiva, no pocos ensalzaron los conocimientos y la labor del poeta en este ámbito, hecho que también se reflejó de forma nítida en su obra literaria. Incluso, en muchos de sus obras dio claras 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*. También debemos sumar el *Zorongo* de *La Zapatera Prodigiosa*, *A Buenos Aires me voy*, las *Sevillanas del gato*, *El correo de Vélez*, *El contrabandista*... También incluyó alguna canción que importó de sus viajes por Latinoamérica.

Como consecuencia, todo este acervo popular inspiró y estuvo presente de forma clara en sus dramas, ensayos y poemas, como menciona Valls 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”) (Valls, 1962: 96).

Su hermano Francisco recordó que, en su juventud, interpretaba frecuentemente diferentes canciones de cuna, ya que consideraba que poseían un gran valor y antigüedad:

Tengo el recuerdo de cómo años más tarde Federico pensaba que alguna de aquellas simples melodías de mecedor procedían de una remota antigüedad. Bastaba modular el canto, en efecto, como él lo hacía al piano —con cambios mínimos, inclinando la elemental melodía hacia tonos intermedios—, para obtener una rara armonía, que deleitaba a mi hermano (1999: 133).

Desde temprana edad llevó a cabo numerosas investigaciones, algunas de ellas junto al filólogo, historiador y musicólogo Ramón Menéndez Pidal. El trabajo del coruñés acerca del romancero, la lírica y la música tradicional española, se inscribió en un movimiento de interés por este tema que se estableció en las dos primeras décadas del

siglo XX y que calaría hondo en Lorca. También hubo otra corriente musical en la que se estilizaba el material musical recogido. Pidal acudió a Granada y conoció a un Lorca al que interesaba profundamente todo lo relacionado con la música tradicional:

Los cantos infantiles, las canciones de las criadas que acompañaban momentos de la vida cotidiana, cantos de romances que anotó con entusiasmo después de la visita a Granada de Menéndez Pidal en esa creencia de que había que recogerlos antes de que se perdiesen... Cancioneros que Juan Ramón Jiménez y otros le sugirieron que publicase tema que él mismo menciona en algunas ocasiones, aunque sólo llegó a sistematizar algunos de esos materiales en función de sus conferencias como la de la canción de cuna, o la que dedica al transcurso musical del año en Granada (Persia, 1999: 76).

En esta línea, Tinell apuntó distintas “búsquedas por las Alpujarras” (1986: 10), y Christopher Maurer señaló que, durante el verano de 1920, “Lorca acompañó a Menéndez Pidal, a María Goyri y a su hija Jimena en la recogida de romances tradicionales en el barrio del Albaicín y en las cuevas del Sacromonte. En varios apuntes manuscritos recuerda el filólogo sus apresuradas visitas a los gitanos del barrio de San Cristóbal” (2000: 15).

Tal como aparece reflejado en algunas de sus cartas, aprovechó los múltiples viajes que llevó a cabo por diferentes puntos de la geografía española para entrar en contacto con un vasto repertorio e, incluso, realizar algunos trabajos de campo sobre el terreno:

...menciona la recopilación –en Lanjarón, en los pueblos de Granada, en Santander— no sólo de romances sino de canciones tradicionales, de cuentos, de “romances de crímenes”- de los que afirma haber encontrado en Granada “preciosidades”- y del anecdotario 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: 16).

La única referencia que tenemos a un intento de recopilación se inscribe en 1926, que finalmente no vería la luz:

Emilio me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar en seguida. En ellos saldrá a la luz, por fin, el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inédito... escribe Federico a Fernández Almagro en 1926 (Francisco García Lorca, 1994: 53).

Onís indicó que las canciones que lograron una mayor fama y eco en tiempos de Lorca pertenecían a Granada, ya que eran hartamente conocidas en la zona, aunque, como también subrayó, pertenecían al acervo español, ya que también se encuentran variantes de las mismas en otros muchos puntos de la vieja piel de toro:

Las canciones que podemos reputar como más suyas y aquellas que han logrado una mayor difusión hasta llegar a ser popularizadas de nuevo en toda España, son las mismas que había aprendido de niño en Granada y que eran allí conocidas por todo el mundo. A esta clase pertenecen *Los cuatro muleros*, *Si tu madre quiere un rey*, *Los peregrinitos*, *La Tarara*, *Las tres bojas*, *En el café de Chinitas*, *Entre usted, mozo*, la canción de *Mariana Pineda* y otras. Todas ellas son auténticamente populares y proceden del fondo común de la tradición popular granadina. Muchas de ellas son canciones del corro que cantaban las niñas en la ciudad misma de Granada (1987: 84).

Por ello, el acervo popular granadino y español, entendido de una manera muy amplia, se convirtió en parte de su identidad musical. Federico de Onís definió, en global, esta vertiente del poeta y dramaturgo tratando al tiempo sus cualidades musicales:

La labor de Federico en el campo no fue la obra sistemática y metódica de un especialista, sino la de un artista que buscaba en lo popular el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza. No se utilizó, como en la poesía, esta inspiración de la música popular para la creación de una obra musical propia. Se limitaba a cantar sus amadas canciones solo, para su propio placer, acompañándolas al piano...Afortunadamente para la calidad de su interpretación artística de las canciones populares, no era un músico profesional (Francisco García Lorca, 1999: 426).

En general y como vemos, el repertorio que Lorca manejó fue extensísimo, e incluyó canciones de muy diferentes partes de España, que empleó tanto personalmente en sus recitales como en sus obras literarias. Podemos

mencionar entre las que han sido referenciadas por algunos miembros de la Barraca y su propio hermano, además de las ya comentadas, la zamorana *El tío Babú*, las asturianas *Señor San Juan*, *Pastor que estás en el monte*, *Por el aire van los suspiros de mi amante*, *La casa del señor cura*, *Las Agachadas*, de Segovia... En este sentido, el listado sería extensísimo.

Incluso, en un artículo publicado en *Blanco y Negro* en marzo de 1933, se comentó que Lorca iba a grabar un documental de canciones que finalmente no se llevó a cabo:

Lorca ama el folklore español como nadie. Ahora se va a filmar una cinta de costumbres regionales. Canto, aldea, tradición, espectáculo, música. La casa productora quiere que Lorca hable ante el micrófono, explicando todos los planos, todas las variaciones de la película. Y Lorca duda. Si el film está bien, Lorca hablará. Y Lorca será feliz, enfrentado al folklore español. Su extraordinaria sensibilidad de poeta rozará suavemente, certeramente, el fono de nuestras cosas clásicas, fundiéndose con la propia sensibilidad de España (Soria, 1989: 47-48).

Federico consideró que muchas de estas canciones tenían un remoto origen. Su hermano Francisco lo describe así:

Tengo el recuerdo de cómo años más tarde Federico pensaba que alguna de aquellas simples melodías de mecedor procedían de una remota antigüedad. Bastaba modular el canto, en efecto, como él lo hacía al piano –con cambios mínimos, inclinando la elemental melodía hacia tonos intermedios-, para obtener una rara armonía, que deleitaba a mi hermano (Francisco García Lorca, 1999: 133).

Gracias a la intensa actividad cultural y musical de la Residencia de Estudiantes, Lorca estuvo al tanto de las novedades editoriales referidas a cancioneros que se editaban en su tiempo y de otros textos antiguos. Así,

A través de los residentes Álvaro y Jaime Disdier Mitjana, sobrinos de su editor, Rafael Mitjana, pudo conocer el *Cancionero de Upsala*. También entró en contacto con los artículos de la música de España y Portugal que este último musicólogo escribió para la *Enciclopedia de la música* que fue editada en París por De la Grave (Ossa, 2014: 106).

Una de las compilaciones más relevantes fue el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner, que fue publicado en Madrid en 1920. El ovetense lo presentó en una conferencia que se celebró en la Residencia de Estudiantes. En este centro,

...la influencia de Menéndez Pidal, que trabajaba en esos instantes en el Centro de Estudios Históricos, fue más que patente, ya que transmitió su línea de investigación a músicos e investigadores como Gustavo Durán, Ernesto Halffter, Jesús Bal y Gay o el propio Federico, entre muchos otros, como queda de manifiesto en las múltiples reuniones que realizaron en torno al piano de la Residencia (Ossa, 2014: 106).

En el mismo sentido, entró en contacto con compilaciones de canciones y música tradicional de diferentes regiones. Cabe citar, en esta línea, el *Cancionero de Olmeda* (Burgos), el de Ledesma (Salamanca) o el *Cancionero asturiano* de Baldomero Fernández:

Estudió también muy a fondo los cancioneros principales dedicados a coleccionar de manera mucho más completa y exacta que Pedrell lo había hecho, la música de ciertas provincias españolas. Del cancionero de Olmeda, de la provincia de Burgos, que también había de memoria, contribuyó a popularizar la canción *Yo no quiero más premio*. Del cancionero de Ledesma, de la provincia de Salamanca, sacó varias canciones que han llegado a popularizarse a través de su interpretación, entre ellas el romance de *Los mozos de Monleón*, el fandango *Abí tienes mi corazón* y el romance de *El conde de Alba*. Tocaba también constantemente canciones salmantinas como *La Clara*, *El tío Vicente*, *El burro de Villarino*, *Segaba la niña* y otras, que habían sido ya popularizadas por el mismo Dámaso Ledesma. También sacó muchas canciones asturianas del cancionero de aquella provincia hecho por Eduardo M. Torner (Onís, 1987: 87).

Como vemos, tomó como referencia algunos de los textos más importantes publicados hasta la fecha de música española. Uno de los que más influjo tuvo en el dramaturgo fue el *Cancionero popular musical español* de Felipe Pedrell. De los cuatro volúmenes que editó el catalán, solo uno de ellos permanece en la biblioteca que se ha conservado de la familia García Lorca. Pese a ello, está muy documentado que los conoció de primera mano y que los tuvo

muy en cuenta. No solo entró en contacto con canciones tradicionales de distintas partes de España, sino que también conoció música de las épocas medieval y renacentista.

A Lorca le motivaron sobremanera algunas de las obras incluidas en este texto, ya que lo conoció y estudió en profundidad. Ha quedado de manifiesto en muchas ocasiones el hecho de que interpretó algunas de estas piezas en público repetidas veces pese a que en un primer momento tenía cierto recelo de cantarlas delante de grupos de gente fuera de su círculo familiar y de amigos:

Tocaba al piano muchas de las canciones populares publicadas en el libro de Pedrell como el cantar gallego *Campanas de Bastabales*, una canción de cuna de Badajoz, el romance gallego *Estando cousendo*, y muchas otras que no es necesario enumerar, pues realmente conocía al dedillo todo el cancionero y su instinto le hacía detenerse con seguro acierto en las canciones más bellas sin prejuicio alguno regional o de ninguna otra clase (Onís, 1987: 87).

No fue esta la única fuente que barajó, ya que también estudió

...el *Cancionero de Palacio*, también llamado *Cancionero de Barbieri* en honor a su investigador, Francisco Asenjo Barbieri, que lo halló en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Este volumen, descubierto y transcrito en el último tercio del siglo XIX por el también compositor, fue editado en 1890 bajo el título *Cancionero musical español de los s. XV y XVI*. En él se incluyen más de cuatrocientas cincuenta obras de la época renacentista compuestas en su mayoría en castellano, aunque también hay algunos ejemplos en otros idiomas (Ossa, 2014: 107).

Más en concreto, entre el lapso de tiempo que va desde las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI. De esta manera, se asocian con el mandato de los Reyes Católicos, y Falla bien pudo ponerle en contacto con él. Según su hermano Francisco, Federico poseyó un volumen, ya que, junto a Gustavo Durán, Cernuda y Alberti, “fue a comprar un ejemplar que estaba a la venta en la Academia de San Fernando” (1999: 428).

También había trabajado sobre el *Cancionero de Salamanca*, el llamado *Cancionero de Ocón* y la *La tonadilla escénica española* de Subirá. Además, “conocía, igualmente, unos fascículos de música andaluza publicados en Madrid, en la calle de la Reina. Tenía también un buen conocimiento de la música catalana” (Francisco García Lorca, 1999: 426-427).

Del mismo modo, debemos mencionar otros libros presentes en la biblioteca de la familia de Lorca que pertenecieron al poeta:

Uno de ellos es *Ordenamiento de menestrales hecho en las cortes de Valladolid celebrada en la era 1389 (año 1351) por D. Pedro, único de este nombre*, publicado en Madrid en la imprenta de la Viuda M. Calero. Otro es obra de Pablo Nasarre, *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados: en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición. Compuestos por Fr. Pablo Nasarre* editado en 1700 en la Imprenta de Música de Madrid (se trata de un ejemplar encuadernado en pergamino). Por último, cabe citar *Arte de canto-llano y órgano ó prontuario músico: dividido en quatro partes* de Gerónimo Romero de Ávila, un libro publicado en Madrid en 1830 y obra del racionero y maestro de Melodía de la Santa Iglesia de Toledo (Ossa, 2014: 107).

En definitiva, la música tradicional fue para él un gran estímulo en el que se inspiró. Numerosos teóricos apuntan que no creó canciones propias, aunque otros estudiosos sí que suscriben que compuso algunos ejemplos: “de vez en cuando injertaba entre las canciones populares alguna de su propia cosecha” (Casares, 1987: 215). En diciembre de 1933, comentó en el diario *Crítica*: “he estudiado durante diez años el folclore de mi país con sentido de poeta” (García Lorca, 2006: 456).

Francisco también apuntó en este sentido: “lo que él tenía de músico, su instinto, su sentido del ritmo, era suficiente para dominar a su entero gusto las melodías populares interpretadas con armonizaciones ajenas, pero en su mayor parte propias” (1999: 426). Sea como fuere, está fuera de toda duda el hecho de que adaptó muchos textos a

melodías ya existentes. Jorge Guillén definió así esta vertiente de su colega:

Y se pone a cantar como el pueblo canta en su Andalucía, y se pone a poetizar, redondo universo absoluto, a su Andalucía; sierra, cielo, hombre y fantasma. No los copia; los canta, los sueña, los reinventa; en una palabra, los poetiza. ¡Pero qué integración sublime de los elementos universales en una obra que integra a su vez los grandes elementos formales de la poesía de siempre! (1977: 45)

En lo referente a los acompañamientos y armonizaciones que llevó a cabo en las múltiples interpretaciones públicas que efectuó, tanto frente a amigos y familiares como en reuniones y fiestas, podemos afirmar que la gran mayoría fueron efectuados por él mismo. Amigos compositores, como Gustavo Durán o Regino Sainz de Maza, ayudaron en algunas de ellas. En el caso de este último, Federico acudió en diferentes sesiones a la casa del guitarrista para trabajar con el guitarrista en “la armonización de melodías populares o melodías originales del propio García Lorca que él mismo cantaba y tocaba al piano. Sainz de la Maza le acompañaba con la guitarra, ayudándole en los aspectos técnicos de la música” (Neri, 2006: 98).

Lo cierto es que Lorca siempre destacó por saber subrayar la esencia de las canciones e imbuirlas en un ambiente sencillo y envolvente. Es decir, el ritmo y la armonía que escogía eran muy adecuados. De esta forma, “su interpretación tenía un gran valor único y supremo porque poseía un *mínimum* de técnica musical y un *máximum* de genialidad artística y de comprensión de la música popular que interpretaba” (Onís, 1987: 88).

Para Jorge de Persia, fue en estas armonizaciones propias donde menos profesional se mostró Federico en su vertiente musical:

Precisamente es en su música, en sus armonizaciones, donde no aparece tan desarrollada la perspectiva del músico profesional; su enorme sensibilidad y capacidad de comprensión han logrado en cambio un producto en el que se mantiene presente mucho de aquella “espontaneidad”. Y si ello es así en lo que ha “escrito”, seguramente lo sería más aún en sus interpretaciones que vivieron sólo su momento (1987: 54).

En los casos de las canciones que no investigó ni escuchó directamente, contó únicamente con la melodía sin acompañamiento. Por ello, se basó en su bagaje musical y en su intuición, aparte de contar con el juicio de investigadores y folkloristas: “su gran instinto musical y popular hacía que en un momento pudiera adivinar lo característico de ellas y recoger así un número de canciones que iba añadiendo a su repertorio favorito” (Onís, 1987: 87).

Lorca también interpretó muchas de estas canciones en público. Si bien en un primer momento se mostró un tanto esquivo y no las tocó, con salvedad de reuniones familiares y con amigos, paulatinamente fue habitual verle tocar y cantar delante de distintos públicos, no solo en España, con “su espléndida voz de mozo rural” (Casares, 1987: 215). Para Álvaro Ribagorda, “la voz de Lorca era mala, carraspeaba y no terminaba de afinar, según contaban sus amigos, pero le encantaba la música y tocaba el piano con una alegría contagiosa” (2011: 227).

Por su parte, Elena Torres ha señalado que Lorca cantaba con una “poco cultivada voz, la cual, sin embargo, transmitía su fuerte temperamento artístico y su fina sensibilidad musical —la misma que subyace en buena parte de su creación literaria—” (2010: 72). En su estancia en la universidad de Columbia se imbuyó en un ambiente cercano al de la Residencia de Estudiantes, por lo que no fue difícil verle “tocar y cantar canciones populares” (Gibson, 2003: 323).

Pero no solo mostró sus conocimientos en esta universidad, sino que también fue habitual escucharle en distintas reuniones públicas en Estados Unidos. De esta manera, en una misiva de julio de 1929 que envió desde Nueva

York encontramos referencia a una de estas ejecuciones. El propio Lorca remarcó una palabra con la que parecía destacar las múltiples peticiones y el interés que despertaron en su estancia en la ciudad estadounidense sus estudios y conocimiento acerca de canciones españolas (también su deseo y gusto de hacerlo):

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*. Y como ellos corren la voz a sus amigos, la casa de *míster* Brickell estaba de bote en bote. Claro es que habrá seguramente pocas personas que sepan más canciones que yo. Los pobres se quedan asombrados. En el invierno daré seguramente en algún salón muy elegante varias audiciones de música popular española. Es una buena propaganda de España y sobre todo de Andalucía. Así, pues, mi día tuvo un final alegre (García Lorca, 2005: 483-484).

El repertorio de estos recitales improvisados era amplísimo. Aparte de algunas de las canciones ya mencionadas, también cabe citar otras como el fandango *Abí tienes mi corazón*, el romance de *La Clara*, *El tío Vicente*, *El burro de Villarino*, *Segaba la niña*... 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 (García Lorca, 2005: 479-480).

El éxito que tuvieron estas presentaciones de canciones por parte de Lorca le llevó a que Federico de Onís le pidiera hacerse cargo de un coro de estudiantes para ofrecer con ellos un recital con canciones españolas. Federico aceptó, por lo que fue nombrado

“Director de los Coros Mixtos del Instituto de las Españas los Estados Unidos”. Toma en serio su encargo y se emplea en que los alumnos consigan un nivel digno. El concierto se celebra el 7 de agosto y tanto la dirección del poeta como su acompañamiento al piano son objeto de cálidos elogios (Gibson, 2003: 323-324).

Dámaso Alonso también relató el gran revuelo que provocaba Federico al cantar y tocar en fiestas y reuniones. Así describió una de estas escenas, en las que el público quedaba cautivado por el duende del granadino:

Dispersión total por los amplios salones en pequeños grupos gesticulantes, donde los brebajes empiezan a producir su efecto. De repente, aquella masa alocada y disgregada se polariza hacia un piano. ¿Qué ha ocurrido? Federico se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. Aquella gente no sabe español ni tiene la menor idea de España. Pero es tal la fuerza de expresión, que en aquellos cerebros lejanos se abre la luz que no han visto nunca y en sus corazones muerde el suave amargo que no han conocido (Gibson, 2003: 324).

Por su parte, José Moreno Vila recuerda los encuentros en los que Lorca cantaba y tocaba la guitarra y el piano:

También había reuniones –solo para los amigos más cercanos- con guitarra, en las que Federico, que “no tenía garganta para lanzar seguidillas, soleares y todo lo serio”... “entonaba maravillosamente” coplas y romances. “Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona. Aquí radicaba su poder, su secreto fascinador. “Solo en esta musicalidad, dice Moreno Villa, se inscribe su “Pequeño vals vienés”, que incluye junto al “Vals en las ramas” en su *Poeta en Nueva York* (Persia, 1999: 80).

Por todo ello, podemos afirmar que Lorca tuvo grandes conocimientos acerca de la música popular y tradicional, aunque no desarrolló un lenguaje musical en paralelo a su poesía:

En lo que concierne a su producción artística (en lo que lo popular está tan presente) Lorca no parece haberse planteado como músico el desarrollar un lenguaje como lo ha hecho con la poesía. En una entrevista publicada en 1933 dice: “Mi arte no es popular. Yo nunca he considerado que lo sea”... “la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular” (Persia, 1987: 54).

## 2. Las *Canciones Populares Españolas*

Tal vez la consecuencia más subrayada de estos trabajos de campo y del amplísimo conocimiento de canciones que tuvo Federico se sitúa, además de en algunas de sus obras literarias, en las *Canciones populares españolas*, importantísimas por su repercusión en la vida musical de la España de la Segunda República y su llegada al cancionero republicano de la guerra civil.

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, en parte realizadas gracias a la formación de armonicista que recibió en su primera etapa. Al tiempo, fue su única grabación como pianista; también la única que conservamos del Lorca músico. 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.

Lorca grabó 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 Lorca tocaba el piano y *La Argentinita* cantaba e interpretaba las castañuelas. Al parecer, la idea partió del torero, dramaturgo y productor Ignacio Sánchez Mejías, quien, según Miguel Espín:

Le propone a Federico que aporte su inmenso caudal de conocimientos del cancionero español y su talento de hombre de teatro. A cambio, Federico vence su resistencia y logra que dé una conferencia sobre toros a estudiantes hispanos de la Universidad de Columbia (1997: 2884).

Sobre su letra, Federico 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” (García Lorca, 2006: 460).

Desde su puesta a la venta, tuvieron un gran éxito comercial y fueron radiadas en numerosísimas ocasiones. Además, las giras que *La Argentinita* llevó a cabo por España y América del Sur también ayudaron a su difusión. Gran parte de estas canciones proceden del núcleo musical que absorbió desde niño en Granada y que eran interpretadas por pequeños y mayores en esta provincia. Pese a ello, no se pueden asociar únicamente a la zona andaluza, ya que también se encuentran, con múltiples variantes, en el acervo tradicional de otros lugares de la geografía peninsular. A este gran grupo pertenecen algunas de las más conocidas, a las que se pueden añadir otras que interpretó en numerosos recitales públicos y privados que protagonizó tanto en España como en Estados Unidos y Cuba: *Sevillanas del siglo XVII*, *Zorongo*, *Los cuatro muleros*, *Si tu madre quiere un rey*, *Los peregrinitos*, *La Tarara*, *Las tres hojas*, *En el café de Chinitas*, *Entre usted, mozo*, *El correo de Vélez*, *El contrabandista*...

Algunos críticos las recibieron de forma muy positiva. Así, la edición del segundo disco fue aplaudida por distintos medios, que subrayaron su calidad y “un buen gusto intachable preside la elección de las canciones, y a es escrupuloso criterio se une la finura y lo gracioso de su realización” (Casares, 1992: 217). También se remarcó

... la belleza de las canciones, por la gracia con que están interpretadas, y aún por la sencillez en su armonización tan en estilo popular, dijimos al reseñar el primer disco, y lo repetimos ahora, que esa colección constituía el más admirable ejemplo “vivo” de canciones españolas de otro tiempo que vuelven a cobrar una actualidad apasionante (Casares, 1992: 217).

En un artículo que abordaba la edición del cuarto disco, el crítico también subrayó otras de sus características

positivas. Entre ellas, se alude a la interpretación de *La Argentinita*, que se caracteriza como sencilla y modesta:

Un buen gusto intachable preside la elección de las canciones, y a es escrupuloso criterio se une la finura y lo gracioso de su realización “actual”, ligera, sencilla, sin el énfasis a lo compositor de alto copete y sin armonizaciones empalagosas que afean el 90 por 100 de sus similares... Una colección, en suma, que, para nuestro gusto, es ejemplar; quizá la única que puede presentarse como documento de extraordinario valor al mismo tiempo que como belleza real (Casares, 1992: 217-218).

Hay quien ha realizado comparativas o paralelismos con las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla. Maestro y alumno comparten *Los peregrinos*, aunque las diferencias son más que notables, por lo que no es clara la influencia del compositor en los acompañamientos de Lorca. Para José Torralba,

...revelan la limitación del lenguaje armónico y pianístico de Lorca en relación al de Falla, cuyos acompañamientos constituyen auténticas recreaciones de la canción popular por la originalidad, adecuación y riqueza de los medios técnicos empleados. Cabe también atribuir tales diferencias, al menos parcialmente, a un enfoque distinto del acompañamiento de la melodía popular por sus autores: más ceñido a la misma y a la guitarra, su instrumento inseparable en las canciones andaluzas, Lorca; y ocupando siempre el primer plano en las canciones de Falla, como en el resto de su obra, la intención estética a la que el elemento popular sirve (1986: 44).

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.

La amistad de la bailaora con Lorca venía de lejos, ya que participó en el primer estreno teatral del dramaturgo, *El maleficio de la mariposa*, en 1920, en el que representó al personaje de la Mariposa. *La Argentinita* también realizó diferentes investigaciones acerca de distintas danzas españolas. De esta forma, recopiló un buen número de bailes tradicionales en diferentes lugares de la geografía española que, con posterioridad, las adaptó e interpretó. Incluso, “escribió un libro sobre bailes españoles, todavía inédito” (Vaquero, 1994: 2).

La armonía que Lorca empleó en las *Canciones Populares Españolas* puede definirse como sencilla y muy adecuadas para las melodías. En algunas de ellas empleó una sucesión de acordes tonales como base, como en *Los mozos de Monleón* y en las *Sevillanas del siglo XVIII*. En los otros ejemplos podemos afirmar que la armonía que plasmó es un tanto más compleja. En esta línea, José Torralba realizó una investigación sobre el acompañamiento plasmado por el granadino y extrajo algunas características generales. Una de ellas es el empleo de la llamada cadencia andaluza o el movimiento melódico la-sol-fa-mi en el bajo, que aparecería:

- En paisajes complementarios, como las introducciones de “Las tres morillas” y la “nana”, o el final de “El café de Chinitas”.
- Como bajo armónico de la melodía en la primera fase de la “Nana”.
- Ampliado cromáticamente en “Anda jaleo” y la segunda parte (en modo menor) de “Los peregrinos” (1986: 42).

Federico armonizó esta cadencia modulando al tono de mi “mediante la alteración ascendente de Re en el penúltimo acorde” (Torralba 1986: 43), como se puede apreciar en *Tres morillas* o en el *Zorongo* y *Los peregrinos*. Además, empleó disonancias frecuentes, que otorgan un mayor colorido y notas pedales o bordones en:

“Los cuatro muleros” (como un adorno cromático en el doble pedal), el “Zorongo”, “Las tres hojas” y fragmentos de “El café de Chinitas” y “Los peregrinos”; ritmos sincopados (de “bulerías” en “Anda Jaleo”) y otros motivos que recuerdan el acompañamiento guitarrístico del “cante jondo” (final de “El café de Chinitas” o la introducción de “Las tres morillas”), son otras de las características observadas (Torralba, 1986: 43).

## 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. 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.

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... En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza (1977: 36).

---

## Referencias bibliográficas

- Casares, Emilio (1987): *La música en la Generación del 27: Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_ (ed.) (1992): *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- García Lorca, Federico (1977): *Obras completas*, Bilbao, Aguilar.
- \_\_\_\_ (2005). *Obras completas*. IV, Barcelona, RBA.
- \_\_\_\_ (2006): *Obras completas*. III, Barcelona, RBA.
- García Lorca, Francisco (1999): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- Gibson, Ian (1987): “Lorca y la música” en Casares, Emilio (ed.): *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 81-83.
- \_\_\_\_ (2003): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. Volumen I*, Barcelona, Ediciones Folio.
- Guillén, Jorge (1977): “Prólogo” en García Lorca, Federico: *Obras completas*, Bilbao, Aguilar.
- Martín Moreno, A. (2010): “La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca” en García Gallardo, C. L y otros (coords.): *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, CDMA, 53-69.
- Maurer, Christopher (2000): *Federico García Lorca y su Arquitectura del Cante Jondo*, Granada, Editorial Comares.
- Morales, M. C. (1987): “Crónica gráfica” en Casares, E. (ed.): *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura: 64-74.
- Neri, Leopoldo (2006): “Federico García Lorca y Regino Sainz de la Maza: Una amistad musical”, *Musicalia*, 4: 95-109.
- Onís, Federico de (1987): “Lorca, folklorista”. En Casares, Emilio (ed.): *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 84-88.
- Ossa, Marco Antonio de la (2014): *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Alpuerto/Servicio de Publicaciones de la UCLM, Cuenca/Madrid.

- Persia, Jorge de (1987): "La música en la Residencia de Estudiantes" en Casares, Emilio (ed.): *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 47-63.
- \_\_\_\_ (1999): "Lorca, Falla y la Música. Una coincidencia intergeneracional" en Zapke, Susana (ed.): *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel, Edition Reichenberger: 67-89.
- Ribagorda, Álvaro (2011): *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Soria Olmedo, Antonio (1989): *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.
- Torres Clemente, Elena (2010): "Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27" en C. García Gallardo, C. y otros (coords.): *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, CDMA, 70-92.
- Tinell, Robert (1993): *Federico García Lorca y la música*, Madrid, Fundación Juan March.
- Torralla, José (1986): "Las armonizaciones y transcripciones musicales de F. García Lorca", *Retama*, 41-51.
- Valls Gorina, Manuel (1962): *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente.

## Marco Antonio de la Ossa Martínez

Marco.Ossa@uclm.es

Marco Antonio de la Ossa es maestro en Ed. Musical, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Master en Gestión Cultural y Doctor en Bellas Artes. Actualmente trabaja en el CEIP 'Duque de Ríansares' de Tarancón, Cuenca, como maestro de Ed. Musical, y es profesor asociado en la Facultad de Educación de Cuenca (UCLM) dentro del Dpto. de Expresión Musical, Plástica y Corporal. También es profesor asociado en el Máster en Musicoterapia de la UNIR. Por último, dirige y presenta el espacio 'Musiquerías' en Onda Cero Cuenca, las Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología en la UIMP de Cuenca y el festival Estival Cuenca. Hasta la fecha, ha publicado siete libros, varios capítulos de libros y numerosos artículos en revistas indexadas.

Marco Antonio de la Ossa is a teacher in Musical Ed., Bachelor in History and Music Sciences, Master in Cultural Management and Doctor in Fine Arts. He currently works at the CEIP 'Duque de Ríansares' in Tarancón, Cuenca, as a teacher of Ed. Musical, and is an associate professor at the School of Education of Cuenca (UCLM) within the Dept. of Musical, Plastic and Body Expression. He is also an associate professor in the Master in Music Therapy of UNIR. Finally, he directs and presents the space 'Musiquerías' at Onda Cero Cuenca, the Days of Didactics of Music and Musicology at the UIMP of Cuenca and the Estival Cuenca festival. To date, he has published seven books, several book chapters and numerous articles in indexed journals.

Marco Antonio de la Ossa és mestre en Ed. Musical, Llicenciat en Història i Ciències de la Música, Màster en Gestió Cultural i Doctor en Belles Arts. Actualment treballa al CEIP 'Duque de Ríansares' de Tarancón, Conca, com a mestre d'Ed. Musical, i és professor associat a la Facultat d'Educació de Conca (UCLM) dins el Dep. D'Expressió Musical, Plàstica i Corporal. També és professor associat al Màster en Musicoteràpia de la UNIR. Finalment, dirigeix i presenta l'espai 'Musiquerías' a Onda Cero Conca, les Jornades de Didàctica de la Música i Musicologia a la UIMP de Conca i el festival Estival Conca. Fins a la data, ha publicat set llibres, diversos capítols de llibres i nombrosos articles en revistes indexades.

## Cita recomanada

Ossa Martínez, Marco Antonio de la. 2018. “Federico García Lorca, la investigación musical y las *Canciones Populares Españolas*”. *Quadrivium*, -Revista Digital de Musicología 9 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].