



*Como acorde profundo de azul profundidad...:*  
sistematización y análisis de la presencia musical en la  
obra de juventud de Federico García Lorca\*

*Like a Deep Chord in the Depths of Blue...:* a systematic  
exploration and analysis of musical presence in  
Federico García Lorca's early works

---

JUNWEI ZHOU

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. C/ Profesor Aranguren s/n.  
Ciudad Universitaria. 28040 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: [junweizh@ucm.es](mailto:junweizh@ucm.es).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8687-3924>.

Recibido/Received: 15-1-2025. Aceptado/Accepted: 8-4-2025.

Cómo citar/How to cite: Zhou, Junwei (2025). “*Como acorde profundo de azul profundidad...:* sistematización y análisis de la presencia musical en la obra de juventud de Federico García Lorca”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 602-631. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.602-631>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo examinar la presencia de la música en la obra juvenil de Federico García Lorca desde la perspectiva de la intermedialidad músico-poética. Para ello, se realiza una sistematización de las referencias interartísticas presentes en tres volúmenes publicados en 1994 por la editorial Cátedra: *Teatro inédito de juventud*, *Poesía inédita de juventud* y *Prosa inédita de juventud*. Mediante un análisis que sigue el orden de teatro, poesía y prosa, se busca exponer la variedad y la tendencia estética de usos musicales en la producción literaria temprana de Lorca, a la vez que se pretende ofrecer una reflexión sobre su primera etapa creativa, caracterizada por un notable interés hacia el arte sonoro, pero que ha recibido hasta la fecha una atención crítica relativamente escasa desde este enfoque específico.

**Palabras clave:** Federico García Lorca; intermedialidad; literatura y música; poesía del siglo XX; Edad de Plata.

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea” (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona (2022-2025). Asimismo, ha recibido financiación del Gobierno chino en el marco de una beca predoctoral (CSC No. 202308390023, 2023-2027).

**Abstract:** This article endeavors to explore the presence of music in the early works of Federico García Lorca through the lens of music-poetic intermediality. In order to achieve this, the study offers a comprehensive systematization of interartistic references across three volumes published in 1994 by the Cátedra publishing house: *Teatro inédito de juventud*, *Poesía inédita de juventud*, and *Prosa inédita de juventud*. Following a methodological approach that moves sequentially through drama, poetry, and prose, the analysis aims to illuminate the diverse and evolving aesthetic uses of music within Lorca's early literary output. At the same time, it seeks to provide a reflection on his initial creative phase, marked by a notable interest in sound art, which, to date, has received relatively little critical attention from this perspective.

**Keywords:** Federico García Lorca; intermediality; literature and music; 20th century poetry; Silver Age.

---

## INTRODUCCIÓN

En la trayectoria literaria de Federico García Lorca, la etapa juvenil ha sido casi siempre la que menos atención crítica ha estimulado. Frente a las grandes obras de la madurez, como *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York* y la trilogía rural dramática, entre otros libros de muy diversos géneros, los escritos juveniles, a menudo considerados “*études* de un principiante” (Maurer, 1994, p. 13), han sido relegados a un lugar secundario. Se puede afirmar incluso que no se habían salvado de un olvido general hasta que llegó el año 1994, cuando se propuso por vez primera un panorama esclarecedor con la publicación de tres colecciones de dichos escritos en la editorial Cátedra, esto es, *Prosa inédita de juventud*, editada por Christopher Maurer, *Poesía inédita de juventud*, editada por Christian De Paepe, y *Teatro inédito de juventud*, editado por Andrés Soria Olmedo.<sup>1</sup> Asimismo, en lo que respecta a la estrecha relación entre Lorca y la música, estos escritos juveniles en los que abunda la intermedialidad musico-poética tampoco han recibido su debida atención crítica. Existe una abundante bibliografía que ha abordado la presencia musical en sus obras más maduras (Maurer, 1986; Carreira, 2004; Ly, 2012; Agraz Ortiz, 2016; Román Martínez, 2016; y Broullón-Lozano,

---

<sup>1</sup> Uno de los acercamientos emblemáticos que se había realizado antes de la publicación de esas tres colecciones es *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita* de Eutimio Martín (1986). Ya acercándose a la actualidad, enfoques más elegidos por los críticos a la hora de investigar el corpus juvenil de Lorca, además del generalista e introductorio, abarcan cuestiones de la cultura clásica (Ortega Garrido, 2013), la mística (Krupa, 2017), las imágenes (Romo, 2024), la religión (Mori, 2017) y la ciudad de Granada (Martínez Pérsico, 2019), entre otras.

2022, entre otros tantísimos más), pero se ha detectado un vacío en relación con el estudio de los textos de juventud que queda por rellenar.

De allí surge el objetivo del presente artículo, que procura seguir la línea iniciada por Christopher Maurer en su introducción para *Prosa inédita de juventud* (“Ante todo, la música”, Maurer, 1994, pp. 16-21), con el fin de mostrar de manera sistemática la aparición de referencias musicales en la obra juvenil del poeta, así como exponer su uso concreto en distintos casos. Pese al gran número de ejemplos que se aportarán, conviene consignarlos en su integridad a fin de que queden a disposición de futuras investigaciones. Para ello, el presente estudio se guiará por las propuestas teóricas de Werner Wolf (2015),<sup>2</sup> quien distingue entre dos tipos de referencias intermediales dentro de los fenómenos de la intermedialidad intracomposicional: 1) la referencia explícita, cuando la música es discutida o referida de manera directa en el texto, y así se convierte en el tema, y 2) la referencia implícita, cuando la música, sea evocada por analogías, sea imitada en sentido formal, sea reproducida parcialmente, aparece de manera metafórica y por eso solo de manera indirecta en el escrito.

Con esto en mente, queda por esclarecer el orden de análisis que se va a seguir. Es comúnmente sabido que Lorca se volcó primero en la prosa, siendo “Mi pueblo” su texto más temprano del que disponemos (Gibson, 2016, p. 14) e *Impresiones y paisajes* (1918) el primer libro publicado en su vida. Pronto, esa tenacidad febril sobre la escritura prosística se orientó hacia la poesía, la cual generó en él un mayor entusiasmo; y “muy poco después”, su interés se expandió a la creación teatral, tal como atestiguan Francisco García Lorca (1980, p. 168) y Andrés Soria Olmedo (1994, p. 11). Dicho orden cronológico de prosa-poesía-teatro en la primera exploración literaria de Lorca, aunque no necesariamente suficiente para demostrar una depuración estética, como arguye Santiago Trancón (2007, pp. 119-125), tampoco escasea interés a la hora de reflexionar sobre las referencias musicales que se hallan en esas obras. Efectivamente y como se verá, tras abandonar la música como vocación profesional en 1917 (García Lorca, 1980, p. 424), Lorca vivificó el arte de Orfeo de manera más intensa en el ensayo y otros géneros de la prosa, bajando la frecuencia

---

<sup>2</sup> Pese a que el estudio de la intermedialidad y, en concreto, la intermedialidad músico-literaria están en un constante desarrollo en las últimas décadas (véanse especialmente los trabajos de Rajewsky, 2005; Bernhart, 2015 y Guijarro Lasheras, 2023), para los objetivos de esta investigación resulta suficiente acudir a un único modelo clasificatorio exhaustivo como el de Werner Wolf.

en la poesía, hasta llegar al teatro, donde solo se leen menciones musicales casi esporádicas. Por lo tanto, a pesar de no coincidir con su orden cronológico de escritura o publicación, el siguiente análisis se va a efectuar en el orden de teatro, poesía y prosa, para así empezar con los fenómenos intermediales más simples y llegar al final a los de mayor complejidad.

## 1. MÚSICA EN EL TEATRO JUVENIL DE LORCA

Aunque prescinde de una musicalidad más variada en comparación con otros géneros, el primer teatro lorquiano presenta una notable diversidad en su contenido. En una etapa de su escritura en la que, aun solapándose en algunos casos con la prosa o la poesía, Lorca se va apartando del mundo íntimo —lo que se refleja en un menor uso de la metáfora—, su creación teatral “se vuelve hacia afuera, volcándose, con deseos de objetividad, sobre el mundo sensorial” (Maurer, 1994, p. 15). Por eso, se encuentran obras de las dos vertientes, y otras situadas en las líneas intermedias. Leemos, entre otros escritos conservados hasta la actualidad, reelaboraciones de temas folklóricos, como *La viudita que se quería casar* (1919, inspirada en las cancioncillas de corro y el romance de la viudita del Conde Laurel) y *Elenita* (1921, basada en otro romance que se canta en “rondones” infantiles);<sup>3</sup> textos fantásticos que lindan con el simbolismo, como *Comedieta ideal*; piezas con animales y muñecos que son precursores del consagrado teatro “bajo la arena”, como *Del amor. Teatro de animales* (1919); búsquedas interiores relacionadas con el *alter ego* del joven Lorca, como *Cristo. Poema dramático* (1919-1920) y *Cristo. Tragedia religiosa* (1919-1920); e introspecciones irónicas que se desarrollarán en las futuras farsas, como *Sombras* (1920) y *Jehová* (1920). Así, para mayor claridad, el siguiente análisis músico-literario se efectuará desde tres aspectos: la música como descripción ambiental simbolista, la música como marca estructural y la música como contenido intermedial.

En primer lugar, la música forma parte de las acotaciones largas de carácter lírico y a veces narrativo. Una impresión inicial que deja en los lectores es su clara independencia, mayor que en muchos otros autores. Sean referencias instrumentales o descripciones generalizadas, suelen aparecer con un aire simbolista-modernista altamente reconocible (Soria Olmedo, 1994, p. 13) y sirven como contexto ambiental sobre el que se

---

<sup>3</sup> Para más información sobre el tema del folklore en Lorca, véase Tadea Fuentes, *El folklore infantil en la obra de García Lorca*, 1991.

desarrollará la fábula. En *Comedieta ideal* (1917), por ejemplo, el violín y el piano constituyen una atmósfera serena, casi mística: “A lo lejos se oyen violines dulcísimos llorando al son de mil pianos con sordina [...] Los violines siguen llorando” (García Lorca, 1994c, p. 79). En las palabras de Soria Olmedo, la pieza teatral, quizá la primera que llegó Lorca a componer con cierta extensión,<sup>4</sup> linda más con el texto en prosa titulado *Mística de nuestro mundo interior desconocido* (1917). Mientras en este escrito el recurso primordial de la intermedialidad son las referencias a notas del pentagrama, en aquella pieza teatral lo constituyen los instrumentos más familiares para Lorca. La casi misma función ambiental de la música tiene lugar en *Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual* (1917), *Cristo* (1919-1920), [*Comedia de la Carbonerita*]<sup>5</sup> (1921) e *Ilusión* (¿1921-22?). Lo vemos en los siguientes ejemplos pertenecientes a la didascalía: “La música de la melancolía hace sonar sus colores...” (*Teatro de almas*, García Lorca, 1994c, p. 95, inicio de la obra); “Suena una orquesta aterciopelada y lánguida cuyos temas no se resuelven nunca” (*Teatro de almas*, 1994c, p. 102, Escena III); “A lo lejos suenan las esquilas de los rebaños como latidos musicales de los campos dormidos...” (*Cristo*, 1994c, p. 269, Acto II, Escena I); “Del alma del aire se desprenden masas de silencio sonoro...”<sup>6</sup> (*Cristo*, 1994c, p. 290, Acto II, Escena IV); “Una música suave invade la escena” ([*Comedia de la Carbonerita*], 1994c, p. 362, Escena III); “Un piano abierto” (*Ilusión*, 1994c, p. 409, inicio de la obra); “Habrá un piano vertical, [...] El piano está abierto” (*Ilusión*, 1994c, p. 413, Acto I).

Serenas, equilibradas, y a veces sensuales y aristocratizantes, esas referencias suelen aparecer junto con descripciones de otras imágenes de parecida índole. Dos ejemplos, por lo menos, se pueden aportar al respecto. En textos como *Cristo. Tragedia religiosa*, leemos: “es la falda de una montaña cubierta de verdura, [...] en el centro de la escena hay un grupo de higueras y un manantial de agua fresquísima” (1994c, p. 269). Los elementos natural-escénicos se retroalimentan con el ritmo de las esquilas, intensificando los efectos estéticos de esta música recóndita. En *Ilusión*, en cambio, el “piano vertical” que “está abierto” es informativo en el

<sup>4</sup> Está fechada por De Paepe entre 1917 y 1918 (García Lorca, 1994a, p. 13, nota 12).

<sup>5</sup> Los corchetes denotan la cualidad del título, que no es del propio Lorca, sino de Andrés Soria Olmedo, su editor.

<sup>6</sup> El juego entre silencio y sonoridad, si bien no tan técnicamente musical por prescindir de referencia más clara, sí que evoca el concepto de “teatro para leer” y toda esa filiación literaria finisecular.

sentido socioeconómico, ya que se lee, además del instrumento, un “bargueño viejo al fondo con velón de cobre”, “cuadros borrosos” y “algún bibelot moderno” (1994c, p. 413), entre otros objetos de la utilería. Constituyen una escena familiar para el joven Lorca, esto es, un panorama campestre de la clase acomodada. De allí se deduce una de las mayores diferencias entre la presencia musical del teatro y la de la poesía o de la prosa. En lugar de melodías concretas o piezas tituladas, la música del teatro juvenil se limita a una presencia implícita, la cual tiende más bien a lo ambiental.

Más allá de las acotaciones simbolistas que contribuyen a la creación del ambiente, la música también desempeña un papel imprescindible en la configuración estructural, con usos recurrentes del aria y el coro, que suelen inaugurar las escenas. Un buen ejemplo se halla en *Cristo. Tragedia religiosa* (1994c, pp. 231-296). En la primera escena del Acto II, Esther, la protagonista, “llega [...] cantando con un ánfora de barro puesta sobre sus hombros” (*Cristo*, 1994c, p. 269, Acto II, Escena I). Aunque no está explícitamente indicado, la imagen de una voz femenina cantando piezas líricas sugiere el género del aria. Siendo la víctima de la mala fuerza del amor y un personaje que tendrá encuentros inesperados con Jesús, Esther canta de manera desesperada, si bien sincera. Aunque la canción surge de modo intrascendente, supone el primer acercamiento a este personaje. Sea el desasosiego, la turbulencia emocional o la soledad enfrentada, toda la primera impresión la conoceremos a través de lo que canta.

El coro, a su vez, es una técnica que utiliza Lorca más a menudo. Si la palabra “aria” nunca se indica en la didascalía, y surge más bien de la escucha activa del lector-espectador, el coro ya aparece de modo explícito en las instrucciones escénicas y tiene la capacidad de integrar al espectador en la atmósfera ficticia de manera más efectiva. Así, *La viudita que se quería casar* (1994c, pp. 133-134), variación de un tema folclórico ya previamente explorado en *Libro de poemas*, empieza por una alternancia entre el coro infantil y la voz de la niña. Viniendo de la lejanía, dicha composición sumerge al espectador en un ambiente próximo y a la vez misterioso. *Comedieta Ideal* (1994c, p. 90), por su parte, inicia la primera escena del segundo cuadro también con un coro que, aunque solo se conservan los dos pasajes corales citados, con su aire helénico ya evoca una rivalidad entre carne y espíritu, que de algún modo conecta con las reflexiones efectuadas por los tres personajes en el primer cuadro.

Vista ya la música en su papel estructural, queda por esclarecer su contribución al contenido. Uno de los casos más interesantes lo constituye

una acotación de la tercera escena de *Teatro de almas*: “Suena una orquesta aterciopelada y lánguida cuyos temas no se resuelven nunca” (1994c, p. 102). Lo que la aparta de las acotaciones y didascalias arriba tratadas es su correspondencia estilística y estética con los consiguientes soliloquios. Por la similitud que comparte con los altibajos que experimenta el hombre en su largo viaje místico, dicha orquesta también estará en una constante turbulencia y no llegará nunca a ninguna tranquilidad. La música, en lugar de un mero trasfondo escénico distanciado de la trama, sonará durante todo el tiempo y esperará su propia evolución, la misma que experimentará el personaje con su metamorfosis espiritual. La música teatral alcanza así un grado de autonomía que nunca se presenciaba antes en Lorca.

Dicho razonamiento nos ha llevado a la pregunta sobre la posible presencia de una música intracomposicional. Si la citada referencia de *Teatro de almas*, por haber encajado en el ambiente contextual y la meta filosófica del texto, accede a surtir dobles efectos desde la perspectiva de la recepción, ¿es posible dar con otros ejemplos donde se detecte una mayor confluencia de música y literatura y se logre la delectación auditiva que pregonaron tantos escritores modernistas? De hecho, en pocas ocasiones esto se dará en tan alto grado como en *Elenita*, donde se podrá abordar la intermedialidad en toda su complejidad.

Estéticamente, *Elenita* no solo asimila la enseñanza juanramoniana de la depuración formal (Laffranque, 1967, p. 107), sino que también puede considerarse una extensión del “mundo imaginario de las *Suites*” (Soria Olmedo, 1994, p. 62), compartiendo con el poemario una esencia musical caracterizada por un impresionismo lírico. Al igual que una completa obra vocal, *Elenita* empieza por un “Coro de niñas”, seguido de una serie de solos interpretados por seres de la naturaleza, cuya atmósfera panteísta hace que toda la fauna y la flora se personifiquen. Incluso “una casa” adquiere un rol como personaje lírico dentro de la canción. Lorca asigna a cada elemento descrito, y en este caso a cada “tema musical”, la misma importancia y casi la misma proporción en la estructuración dramática, rompiendo con la lógica clasicista de “tema con variaciones”. En vez de desarrollar un tema central, el coro se desplaza simplemente a otros motivos de igual fragmentariedad y peso. Así la pieza se organiza de forma impresionista a partir de referencias al bordado, el movimiento del caballero, la autorreflexión del sapo, el canto de la rana y la greguería del búho, entre otros elementos, constituyendo un ambiente lírico poliédrico.

Asimismo, la intermedialidad intrínseca de *Elenita* luce en el uso consciente de la onomatopeya y la cita de la nana tradicional española,

temática hacia la que muestra Lorca una constante obsesión. En las páginas conservadas de la pieza se escuchan el “craaaac” de la rana, el “cucú-cucú-cucú” del cuco y el “criuu criuu” del grillo. Casi cada vez que aparece un animal, viene acompañado de una descripción onomatopéyica, lo que permite “oír” su sonido incluso en su ausencia. Aunque el uso de recursos fonéticos varía según la preferencia del autor (el sonido de la rana, por ejemplo, puede describirse de diversas formas), la recurrencia de la onomatopeya en Lorca subraya su deseo de conectar la obra con “la forma primitiva del habla humana” (Leibniz, citado en Bueno Pérez, 1994, p. 15), otorgándole una cualidad auditiva y musical. En lo que respecta a la nana, la Escena II de *Elenita* presenta una versión ligeramente adaptada de la “Nana de Sevilla”: “Este lirio chiquito / no tiene cuna, / con las ondas del agua / le haremos una. / Duerme, / que viene el girasol / a comerte”.<sup>7</sup> Al incorporar esta cita, Lorca aproxima la pieza una vez más al ámbito musical, preludiando el siguiente mundo sonoro vegetal de *Elenita*.

Hasta aquí hemos ahondado en tres facetas relacionadas con la presencia musical en el teatro de juventud de Lorca, a saber, la música como descripción ambiental simbolista, la música como marca estructural y la música como contenido intermedial. En conclusión, la música puede aparecer, en primer lugar, en el paratexto, lo que sirve para introducir el trasfondo geográfico o socioeconómico. En segundo lugar, la música, en su vertiente de aria y coro, contribuye a la apertura de una escena, dotando a la pieza de un toque operístico. En tercer lugar, la descripción musical de la didascalía a veces crea un correlato estético-metafísico con el texto, influyendo en el contenido dramático. Finalmente, en el caso especial de *Elenita*, se ha discernido una intermedialidad más compleja, marcada por la reelaboración de temas folclóricos, el desplazamiento impresionista entre temas, el uso de la onomatopeya y la cita de la “Nana de Sevilla”.

## 2. MÚSICA EN LA POESÍA JUVENIL DE LORCA

El corpus que se va a estudiar en este apartado, *Poesía inédita de juventud* (García Lorca, 1994a), consta de 155 poemas creados entre junio de 1917 y los últimos meses de 1919. Según Christian De Paepe (1994, pp.

<sup>7</sup> La versión original es: “Este niño chiquito / no tiene cuna; / su padre es carpintero / y le hará una”. Años más tarde, Lorca armonizó esta nana y la grabó junto con la Argentinita. También la incluyó en una de sus conferencias. Cf. “Canciones de cuna española” (García Lorca, 2021, p. 161).”

9-11), estos poemas anticipan en su mayoría la creación de *Libro de poemas* (1921), aunque se detectan ciertas coincidencias temporales. Una parte de los fragmentos en su momento inéditos podrían entenderse como ejercicios creativos, en los que algún yerro en la aplicación de las reglas versificatorias resulta más que normal. De ahí la posible razón de su exclusión del incipiente *Libro de poemas* por parte del poeta. No obstante, la posible falta de madurez técnica no impide, o al menos no del todo, nuestra pesquisa en pos de la intermedialidad musical.

De hecho, al inicio de los intentos poéticos se detecta en Lorca un destacado interés por la música. Tan solo con una simple lectura, el lector ya se dará cuenta de los nombres de compositores y los títulos de piezas, que no dejan de hacerse notar entre versos. Es de imaginar, desde luego, que estamos frente a una gran cantidad de ejemplos intermediales de notable complejidad tipológica, razón por la cual vamos a exponer y explicar primero todas las referencias que existen para después poder extraer las respectivas conclusiones con claridad. Optaremos, pues, por el orden de aparición de cada ejemplo en la *Poesía inédita*, que coincide, a su vez, con el orden cronológico de escritura.

(1)<sup>8</sup> “Canción. Ensueño y confusión”: “Se sufre por carne vista a lo Berlioz.” (1994a, p. 64, v. 24). De Paepe explica que se trata de una “vaga evocación del más puro sentimiento romántico a través de la vida y obra del compositor francés H. Berlioz” (De Paepe, 1994, p. 64, nota al pie), aunque no deben pasarse por alto dos connotaciones: primero, que Berlioz es un compositor altamente influido por la literatura, y segundo, que Berlioz imita el estilo de Beethoven (aunque se detiene solo en la teatralidad), posible razón por la que aquí aparece su nombre, en lugar del de Wagner u otros compositores cuyas obras conoce mejor Lorca.

(4) “Canción”: 1ª referencia: “Dolorosos tiempos de la gran sonata / Que canta el piano de nuestra ilusión. / Tonos azulados, en gris y escarlata, / Que bañan las carnes con su vaga plata / De lejanos ojos, de luz y oración” (p. 76, vv. 16-20);<sup>9</sup> “Flautas de silencio con ronco tambor” (p. 78, v. 75). La sinestesia (vista-tacto-oído) reitera su significación, mientras el oxímoron otorga al panorama un aire vívido. Los instrumentos

<sup>8</sup> La presente enumeración sigue la edición de Christian De Paepe (García Lorca, *Poesía inédita de la juventud*, 1994a).

<sup>9</sup> No se repetirá de aquí en adelante el año de publicación de los fragmentos, puesto que son todos extraídos de la edición de Christian De Paepe de 1994 (García Lorca, 1994a).

personalizados no solo representan la naturaleza, sino que se integran directamente en ella. 2ª referencia: el poemilla sigue la clásica estructura *aba*, con un ritornelo y un extenso canto, seguido de un segundo ritornelo al final. 3ª referencia: el uso reiterado de la exclamación “Ay”, junto con la estructura *aba*, aproximan el texto poético al género de la canción.

(5) “Parques en otoño. Romanza con palabras”: “El violín de los sueños entonó hacia Poniente” (p. 80, v. 8); “El otoño es el alma de enorme clavicordio / Que lo pulsa Mozart con tres siglos de edad.” (p. 81, v. 31-32). Únicamente se alude a los instrumentos y al maestro del Clasicismo, sin profundizar más. Pese a ello, lo curioso está en su posible relación con el título. Aun compuesta “con palabras”, la “romanza” mantiene un carácter sentimental y expresivo. Además, dado que Mozart compuso romanzas tanto para piano como para violín durante su breve vida, el poema podría interpretarse como una evocación del estilo de la romanza y una respuesta a las obras mozartianas en ese género.

(7) “Tardes estivales”: “Acordes de oro vivo parecen los trigales. / Inquietante quietud. Raro tono de fa.” (p. 86, vv. 9-10); “La luz canta vibrante con tono de amapolas. / Guitarras dolientes. Cópula de dolor.” (p. 87, vv. 19-20); “Tardes estivales. Cantos de imposibles. / La Templanza se duerme y reina la Pasión. / Se diría que nadie piensa en la blanca luna / Ni en Chopin amoroso ni en Schumann que se esfuma” (p. 87, vv. 26-29). En un entorno estival, la música se emplea para intensificar la atmósfera de reflexión sobre el sufrimiento del alma. En este contexto rítmico y auditivo, Chopin y Schumann coexisten con la guitarra tradicional, mostrando que no es el género musical lo que importa, sino su esencia emocional. Asimismo, la valoración sobre el Chopin amoroso y el Schumann efímero pone de relieve que a sus obras se les adjudican atributos, por lo que el verso es, aunque sea mínimamente, una interpretación de su música.

(9) “La noche”: 1ª referencia: “Sonata en re menor con sordina. [...] La quietud Haendeliana va apagando los ruidos” (p. 95, vv. 3, 7). Alude probablemente a la *Sonata para violín en re menor*, HWV 359a de Haendel, dada la similitud estilística y el uso de “sordina”. Asimismo, la cita no solo amplifica la atmósfera poética, sino que invita a una experiencia auditiva complementaria. 2ª referencia: “Ritornelo (en clave de fa)” (p. 99, v. 96). Aunque no se puede identificar la pieza con precisión, debería relacionarse con alguna obra que practicaba al piano o que conocía bien Lorca en aquel entonces. También resulta relevante notar que, aunque estilísticamente el poema es modernista, la música evocada tiende a lo

barroco, un contraste que, junto con otras referencias artísticas (como la mención a Rembrandt, p. 98, v. 57), subraya de nuevo la singularidad de Lorca: su poesía no busca una correspondencia estilística estricta, sino una apreciación sensorial que favorece la sinestesia afectiva.

(10) “Bruma del corazón”: “Su corazón se oculta en pianos sombríos” (p. 101, v. 10). Este verso es un delicado encuentro sinestésico, donde el corazón de la mujer, marcado por su huida y sus silencios, se funde con el eco sombrío de los pianos.

(12) “Elogio. Beethoven” (pp. 107-110). Se trata de un elogio poético escrito por y para Beethoven, “divino maestro del ritmo y del alma, / sangriento profeta de la sinfonía” (p. 110, vv. 61-62). Cabe apuntar que es el Beethoven de la etapa romántica al que dedica Lorca esta alabanza. El poeta solo habla del Beethoven tardío, el de las grandes sinfonías y el de la sonata “Claro de luna” (obra que adora Lorca),<sup>10</sup> sin querer rastrear en su etapa anterior clasicista.

(15) “Canción desolada”: “¿Qué sabéis de Amor cuando cantáis / Fuertes escenas que os figuráis, / Alejados del mar de la vida...” (p. 115, vv. 3-5); “La luna dice una sonatina dulce de Rameau” (p. 116, v. 43). Con la referencia a Rameau, se ve un patente contraste poético entre la dulzura de la música y la desolación de la vida.

(17) “Lluvia. Tarde de diciembre”: 1ª referencia — “Extraña sinfonía / De acordes metálicos de latón y terroso crujir / De las grandes gotas que forman fuegos fatuos al morir / Cantando su agonía” (p. 121, vv. 7-10). Puede ser que el fenómeno atmosférico se asocie con la música por la cualidad sonora de la lluvia y la predilección de Lorca por la naturaleza. 2ª referencia — “En las casas clamorean los pianos desafinados / Mártires de la música que jamás fueron amados. / Grises silencios colosales.” (p. 122, vv. 18-20). La antítesis entre la “dulce lluvia” (p. 121, v. 6, 7) y la “agonía” (p. 121, v. 10) se refleja también en los pianos viejos. Para el joven Lorca, el tono desafinado de los pianos que suenan en tiempos de lluvia equivale a un estado de descuido y desamparo, lo cual podría simbolizar el desajuste emocional y el interés constante de Lorca por el amor no correspondido.

(19) “Canción erótica con tono de elegía lamentosa”: “Desconchada y herida de Chopin y piano” (p. 126, v. 10). Resulta curioso el equilibrio entre la sensualidad y la muerte. En el sentido freudiano, se pueden

---

<sup>10</sup> Para una aproximación pormenorizada sobre la preferencia del poeta hacia Beethoven y toda la intertextualidad con el compositor reflejada en las obras lorquinas, véase Broullón-Lozano (2022).

interpretar los dos estados como uno mismo: el extasiado por el sexo y el moribundo. Asimismo, se ve en este verso una redundancia musical, pues “Chopin” puede entenderse como una referencia metonímica al piano, o viceversa.

(23) “La prostituta. La mujer de todos”: “Prostituta de ritmo chopinesco” (p. 132, v. 5). Bajo la pluma de Lorca, lo “chopinesco” se enlaza casi siempre con las emociones nocturnas, sintetizadas por las figuras femeninas. De la misma manera lo vemos en esta descripción de “Divagación: las reglas en la música”, ensayo lorquiano de la misma época juvenil: “[...] jamás veremos las almas de mujeres que Chopin nos contó en sus nocturnos” (García Lorca, 1994b, p. 289).

(24) “La mujer lejana. Soneto sensual”: “Y el piano marchite la canción del olvido” (p. 135, v. 11); “Y cantará el piano vibrante de sonido” (p. 135, v. 14). El piano construye un arco, mediante el cual los sentimientos inefables dan con una salida. Por lo demás, si adoptamos la hipótesis de Piero Menarini (1986, pp. 289-291), quien interpreta “la canción del olvido” como una probable alusión a la zarzuela de José Serrano, estos versos convertirán el soneto de nuevo en un caso de “evocación intermedial” en el sentido de Werner Wolf (2015, p. 468).

(28) “Noche de verano”: “Dicen los niños en su cantar” (p. 143, v. 4); “La muda orquesta de la penumbra / Preludia grave su melodía” (p. 144, vv. 17-18); “Sobre los campos una canción / Toma la forma de una guitarra” (p. 144, vv. 22-23); “Luna lunera cascabelera... Pasando dulce por las estrellas / Llena de ritmo, de miel, de olor.” (p. 144, vv. 28-30). Queda patente que todo lo que el poeta desea transmitir sobre la noche estival se vincula al sonido, ya sea el canto de los gallos, el sollozo de la fuente o lo que dicen los niños. Juntos, configuran el paisaje de una noche triste.

(29) “Ensueño de romance”: “Suena el laúd en castillo de oro / Una canción de amor.” (p. 145, vv. 10-11). En la extensa meditación poética (161 versos en total) sobre el romancero tradicional, la música sirve para evocar tiempos lejanos, pero también juega el papel de escenario donde los personajes más famosos del romance entran en modo de alusión.

(30) “La montaña”: “Acordes macizos de son tenebroso” (p. 152, v. 2). Las vagas alusiones musicales de este escrito no evocan ninguna obra o género musical en concreto. Más bien, forman parte de la sinestesia general, una técnica que obsesiona al joven Lorca.

(31) “Melodía de invierno”: “Tiene el sol un crescendo” (p. 155, v. 8). Por la manera casi informativa de enumerar elementos, el poema permitiría una interpretación del impresionismo musical. Cada imagen forma una

nota: la neblina, la vega, el cielo, las rosas, el sol, las nubes, la madre y el niño, entre otras. Con todas ellas, se escucha la “melodía de invierno”.

(32) “Escudos”: “Campo de azucenas. Arpas y aderezos. / Azules intensos. Nieblas de mañana. / Dulce clavicordio. Vago violonchelo.” (p. 157, vv. 10-12); “Acordes de orquesta. / Solloza Beethoven en negra floresta.” (p. 158, vv. 21-22). Lo mismo que “Melodía de invierno”, “Escudos” cuenta con una naturaleza musicalizada y vivificada. La diferencia con el poema anterior está en el ambiente histórico-épico, por el hecho de haber aludido al campo de batalla y al más allá.

(33) “El bosque”: “El bosque surge en los campos serenos / Como acorde profundo de azul profundidad...” (p. 159, vv. 1-2); “El bosque es una piedra preciosa con vida / Que oculta melodías de infinito cristal. / Tiene acento de luna su divina maleza,” (p. 159, vv. 8-10); “Por la noche su orquesta canta en clave de fa” (p. 159, v. 13). De acuerdo con los versos, el bosque musicalizado es una nota o un acorde, pero también es un instrumento, e incluso una orquesta.

(36) “Dúo de violonchelo y fagot”: “Suena el andante de la Apasionata.” (p. 170, v. 8); “Formidable acorde gris plomizo.” (p. 171, v. 16). Con una visión nihilista, el poema describe la desesperación espiritual y muestra una indeleble rivalidad entre la astucia del bien y la crueldad del mal. Dicho valor binario parece encajar fácilmente en la aparente oposición entre el violonchelo y el fagot del título, pero en cuanto al contenido, por un lado, la “Appassionata” de Beethoven, que es para piano, no se ajusta a la instrumentalización del poema; y por el otro, aunque Lorca podría haber conocido la *Sonata para fagot y violonchelo en si bemol mayor* de Mozart, la atmósfera poética no coincide con la expresión musical de la composición. Así, el dúo de instrumentos parece funcionar más como un enigma, cuyo simbolismo se mantiene indescifrable.

(37) “Canto de los cirios”: “Sois hondos como una romanza de viola” (p. 174, v. 40). El verso podría aludir a la célebre *Romanza para viola y orquesta en Fa mayor*, de Max Bruch, siendo esta la más emblemática de este género musical y configuración instrumental.

(38) “Vaguedades”: “Amargos silencios en el mar de nuestra vida. / Rosas musicales marchitas.” (p. 176, vv. 1-2); “La luna toca su viola perfumada [...] ¡Ah, los pianos!” (p. 177, vv. 15, 18); “Resoluciones de la eterna sinfonía. / Acordes alados de místico son.” (p. 177, vv. 23-24). Se trata de un poema de estructura *aba*, diseño frecuente en el joven Lorca. Una vez más, la naturaleza es representada por elementos musicales.

(40) “Ángelus”: “Hay chopos que suenan ritmos del Oriente.” (p. 181, v. 14); “Dicen las campanas su eterna sonata.” (p. 182, v. 16). La música sirve para intensificar el sufrimiento del alma.

(41) “Crepúsculo del corazón”: “¡Qué triste sonata!” (p. 183, v. 5); “Compases de una música de nardos.” (p. 183, v. 11). En este poema, igual que en “(40) Ángelus” o en “(30) La montaña”, entre otros tantísimos ejemplos, la música no se presenta concreta, sino más bien casual, sirviendo como auxilio a la confesión íntima. En el nivel psicológico, el lenguaje musical es más capaz que el poético para lograr hablar de la muerte en la vida. La gradual abundancia de este tipo de menciones también testimonia que la música se está adentrando en la médula creativa de Lorca: mientras antes se ven en casi todos los fragmentos nombres de compositores o piezas, ahora aparece cada vez más la conjunción del sentido musical en el literario.

(44) “Interior”: “El piano dormido / Sobre la gris penumbra / Con encajes de olvido.” (p. 193, vv. 2-4); “Una consola crujió... / El piano resonó. / Las cuerdas se quejaron / Porque un ratón las hirió.” (p. 194, vv. 21-14); “De aquella edad pasada / En que dulce el piano / Las óperas cantaba / —Norma. Los puritanos— / Que el músico adoraba...” (p. 194, vv. 36-40); “Con un piano mudo, Toda de polvo llena...” (p. 195, vv. 63-64). Se trata de una reinterpretación del tópico *tempus fugit*, llevada a cabo por la figura del piano. Se desarrolla un contraste entre el pasado (alegre, lleno de música y ambiente) y la actualidad (desolado, porque solo queda el piano cubierto de polvo, testigo de la soledad que reina en la casa). Cabe enfatizar su relación con el ensayo “El piano” (García Lorca, 1994b, pp. 331-336), que es casi la versión prosística de este poema.

(47) “La gran balada del vino. Sinfonía”. En este poema largo (246 versos), casi no existe ninguna referencia musical. Lo sinfónico se refiere, por un lado, a las múltiples evocaciones a figuras antiguas, separadas por estribillos, que no se limitan a cierta temática o arte. Por eso se ven dioses y musas de la Grecia antigua, junto a figuras como Omar al Kayám. Por otro lado, también habla de las dos partes del poema, diferentes en su enfoque, pero reunidas alrededor del vino y las cualidades que este representa (la sangre de Jesús, el espíritu dionisiaco, etc.).

(50) “Jueves Santo”: “Tambores, mantos bordados... / Mañana pasa la procesión” (paratexto); “Melancolías santas / Del piano que canta la pasión del Señor. / Sordina en las orquestas.” (p. 225, vv. 17-19); “Entre las rosas y los claveles / Sonoramente dicen sus mieles / Flautas platinas de ruiseñores.” (p. 227, vv. 57-59); “¡Ah Jueves Santo de Andalucía! /

Vino, guitarra, llanto y saetas.” (p. 227, vv. 70-71); “¡Ah Jueves Santo de Andalucía! / Ritmos de tangos en los andares.” (p. 227, vv. 75-76). Es un poema que describe las celebraciones del Jueves Santo. Los elementos musicales son del folclore andaluz (fijense en la guitarra y las saetas, por ejemplo). El ambiente guarda cierta analogía con el del poema nº 57, “Tarde de abril”. Hace reflexionar sobre una cuestión de la intermedialidad extrínseca, siguiendo la noción de *explicit reference* de Werner Wolf (2015, p. 468), ya que ambos poemas pueden entenderse como una nueva interpretación neorromanticista-impresionista de lo tradicional, de la que la música forma una parte imprescindible.

(51) “Romanzas con palabras”: “Bodas con violas en triste confín, / Músicas sordas de fiestas perdidas, / Bodas que canta mi dulce violín.” (p. 230, vv. 30-32). El título de la composición, al referirse a una “romanza” compuesta por palabras en lugar de por notas, subraya el enfoque de Lorca al mezclar lo lírico con lo musical a través del lenguaje. El estribillo “Ya llega la primavera. / ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!” —con la exclamación flamenca— parece reforzar esa fusión. Además, la coexistencia de la guitarra y el laúd con el violín y la viola sugiere una amalgama de tradiciones musicales, sin que la coherencia estilística sea un objetivo primordial.

(56) “Balada de las niñas en los jardines”: “Yo escuchaba el romance / Y lloraba a su son. / Era un ritornelo de mi corazón.” (p. 250, vv. 11-13). Al mencionar el género musical, Lorca también insinúa la repetición emocional del alma, un eco constante de sentimientos que resurgen una y otra vez en el corazón de la voz poética.

(58) “Elegía. (A Paquito Roca)”: “Amores bajo lunas. Sonatas que murieron / En un clave infinito que el viento moduló.” (p. 259, vv. 55-56). La condición de la referencia musical es la misma que la del poema nº 56.

(62) “Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre”: “Quiere decir un arpegio / Espléndido y juguetón / Y en vez de lira resuena / El quejido de un fagot.” (p. 270, vv. 52-55). Aquí la música funciona de la misma manera que en el poema “(41) Crepúsculo del corazón”.

(65) “Letanía del arroyo”: “Violín, pandero, clarín y sistro / Que claro anuncia al padre sol.” (p. 282, vv. 37-38). Los cuatro instrumentos son cuatro metáforas relacionadas con el arroyo. Lo que convendría pensar es la diferencia de sus orígenes y la razón por la que los elige Lorca.

(66) “Aire popular del día de la Santa Cruz”: “Sobre un acorde blanco / Con rosas encarnadas, / Entre gotas de fuego, Pianillos y guitarras.” (p. 287, vv. 89-92). Los instrumentos contribuyen a adornar la cruz, objeto central en dicha celebración religiosa.

(69) “[¿Por qué será tan triste?]”: “El piano cantaba los vals de Berger.” (p. 297, vv. 2-3); “Como una flor divina / De gracia Schumanniana...” (p. 300, vv. 75-76); “El piano de cola de sonido sangraba / Con un vago nocturno que un muchacho tocaba. / Ella vino a mi lado con su oro y su gasa. ¿Es Chopin?... Sí, Chopin... / Y no le dije nada.” (pp. 300-301, vv. 96-100). Es un poema sobre el amor, o, mejor dicho, sobre la pérdida del amor. Lorca parece sumergir al “yo” poético en una vorágine musical romántica. Chopin, Schumann y Berger (que muy probablemente se refiere a Ludwig Berger, compositor alemán prerromántico) remiten a un ambiente íntimo donde se oyen el susurro del amor, los altibajos sentimentales y la desolación al final.

(71): “[El paisaje es un silencio]”: “El paisaje es un silencio / Con forma.” (p. 308, vv. 1-2). Se trata de una frase brevísima de sinestesia en la que Lorca juega con el silencio y la vista.

(72) “Acordes mayores” (p. 309). No existe ninguna referencia explícita en los versos, pero a través del título se puede deducir que Lorca vuelve a musicalizar la naturaleza, denominando a ciertos fenómenos y paisajes como elementos capaces de formar “acordes”.

(77) “Tarde soleada”: “Un piano se siente / Llorar unas escalas.” (p. 325, vv. 7-8). El piano es un instrumento personificado, otro protagonista que participa en la expresión lírica.

(80) “Albaicín (A Miguel Pizarro, amigo raro y lleno de pasión)”: “Tu gemir no es el de tus campanas / Ni los gritos de tus mil gitanos. / Ni el sonar de las negras guitarras / Con el hondo sollozo del tango.” (p. 339, vv. 37-40). Es comúnmente sabido que Miguel Pizarro, amigo granadino de Lorca, pasó su vida en diferentes continentes y falleció en América. De ahí, probablemente, la referencia a la guitarra, símbolo del sur de España, y al tango, género rioplatense que había recibido diversas influencias culturales, contando entre ellas la ibérica.

(81) “Música del circo”: “Los clarinetes falsifican al violín” (p. 342, v. 2); “¡Oh!, música del circo tan vieja y tan tristonca, / Crepúsculo de notas que se quieren morir, / Tonos indefinidos que pretenden dormirse / En la monotonía de su pobre matiz.” (p. 342, vv. 9-12); “¡Oh!, música de circo resignada y llorosa, / Esta noche te siente y sollozo por ti.” (p. 343, vv. 23-24). El poema tiene una especial importancia en el corpus juvenil de Lorca, por su relación con el tema de la máscara y la verdad callada. Según el poeta, hay dos tipos de música en el circo, uno aparentemente alegre y el otro triste. Con el avance de los versos, sabremos que la música alegre es en realidad melancólica también, puesto que en el circo solo existen

“violines falsificados”, risas “fingidas” y “notas que se quieren morir”. Detrás de la melodía alegre se encuentra ocultada su esencia deprimida.

(83) “Crepúsculo”: “Las ranas y los grillos taladran el espacio / Con sonidos de caña y de torpe vihuela.” (p. 351, vv. 12-13). La función de la música es la misma que en “(41) Crepúsculo del corazón”.

(84) “Julio. Momento musical de la vega.” (p. 353). La composición se divide en dos partes, la “Escena” y el “Canto”. Lorca dedica la primera sección al panorama geográfico de la Vega, mientras utiliza la segunda para describir los sonidos naturales. Como ha aparecido reiteradas veces en poemas anteriores, cualquier componente con cualidad acústica puede formar parte de esta sinfonía politonal.

(90) “Cielo azul lleno de tarde”: “Un allegro ma non tanto / Tiende un iris imposible” (p. 368, vv. 2-3; p. 369, vv. 30-31); “Toda el alma de Chopin / Late en el negro piano. / Chopin de niebla y cristal, / Confuso, carnal y vago...” (p. 369, vv. 19-22); “Y se llena de rocío / El ensueño del teclado” (p. 369, vv. 27-28). El poema puede interpretarse como un largo suspiro sobre el pasado, representado metafóricamente por “un eco de lejanía” (p. 369, v. 29). Es esta una melodía moderada, de *allegro ma non tanto*. En el universo simbólico de Lorca, el crepúsculo se vincula al piano y la melancolía a Chopin, lo que refleja la imposibilidad del poeta de concebir una experiencia emocional sin la mediación de la música.

(102) “Mediodía”: “Raros tonos de fa en trompetas enormes.” (p. 394, v. 31). Otra vez, se escucha borrosamente la clave de fa, después de las dos apariciones en “(9) La noche” y en “(33) El bosque”. Para emparejarla con el paisaje del mediodía y la emoción que brota de él, en el presente poema la música es emitida por “trompetas enormes”. A diferencia del ambiente sereno de “La noche” y “El bosque”, el mediodía es “pasional y encendido” (p. 393, v. 1). Por eso, Lorca utiliza un instrumento que se hace notar sin ninguna dificultad.

(105) “Ribera”: “Florecidos violonchelos / Animados por el viento.” (p. 403, vv. 16-17). Es un caso parecido a “(41) Crepúsculo del corazón”.

(116) “[¡Cigarra!]”: “¡Cigarra! / ¡Canta con el mediodía / Tu melodía!” (p. 433, vv. 1-3); “Y tú, cigarra, te enciendes / Con llamas de tus sonidos / Que son luces estridentes, / Locos violines dormidos / En una nota inconsciente / Que acaba con un quejido” (p. 434, vv. 22-27); “Mas tú, cigarra encantada, / Mueres cantando potente, / Quedando transfigurada / En sonido y luz celeste.” (p. 435, vv. 46-49); “Cigarra, estrella sonora [...]” (p. 435, v. 54). La asociación de la cigarra con la música resulta obvia. Para el poeta, el insecto ya es de por sí un instrumento, mientras el

sonido que produce bajo el sol es una melodía encendida que se aproxima a las llamas, a la emoción quemada y a los sentimientos sobre la muerte.

(120) “Golondrinas”: “Extendéis por las tardes sangrientas / Una lluvia de jazmines sonoros / Y las madres campanas os contestan / Con sus broncos surtidores a coro.” (p. 449, vv. 12-15). De aquí hasta el final de la colección de poemas juveniles, todas las referencias musicales pertenecen al mismo grupo que “(41) Crepúsculo del corazón”. No aparecen más títulos de obras o nombres de compositores, sino solo versos un tanto musicalizados. De vez en cuando, la terminología técnica casi exclusiva del arte sonoro se emplea para fines puramente poéticos.

(124) “Balada”: “La sonata del tiempo / Nos da su ritardando / De nieve. [...]” (p. 466, vv. 45-47). Al parecer, la nieve puede provocar la ralentización del tiempo, lo que se refleja en la alegoría de la sonata, cuyo tiempo disminuye progresivamente.

(125) “LUX”: “Mece a los paisajes / En rosa sonoro / Con nanas de frondas / Y manos de niebla. / Tiene en los crepúsculos las modulaciones / Cobrizas y rotas / De una lira vieja.” (p. 468, vv. 3-6). Entre las luces de las cuatro estaciones, la del otoño es la más melódica y más tierna. Lorca la describe como dulce y humilde. Es, en sus palabras, “la luz que piensa” (p. 473, v. 147).

(128) “El despertar”: “Todo el peso del cielo hecho neblina / Que presta a los sonidos su sordina / Turbia, lejana, gris. // Todas las cosas tienen / Tono menor de Enero.” (p. 480, vv. 13-17). El uso de la música recuerda al de “(41) Crepúsculo del corazón”, estableciendo una atmósfera sonora de melancolía y distancia.

(129) “El poeta y la primavera. La primavera (llegando)”: “La Tristeza es perfección / De la bondad y el silencio / La música más sonora.” (p. 484, vv. 75-77). Destaca el empleo del oxímoron, la misma figura retórica que utiliza Lorca en “(4) Canción”.

(147) “La balada de las tres rosas”: “Fue sangre en los martirios / Y nota musical / En el antifonario del pensamiento casto.” (p. 558, vv. 18-20). Presenta un uso similar de la música al de “(41) Crepúsculo del corazón”.

Una vez enumeradas todas las referencias musicales que se han encontrado en los textos poéticos juveniles de Lorca, no resulta difícil identificar al menos seis rasgos principales. En primer lugar, la música evocada abarca tanto la clásica europea como la tradicional española, lo

que refleja la larga y sistemática formación artística que recibió Lorca desde temprana edad.

En segundo lugar, destacan dos compositores especialmente significativos para el joven poeta: Chopin y Beethoven. Aunque con el tiempo su interés se expandiría a otros compositores como Debussy, Glinka o Granados, en sus primeros escritos predomina la influencia de los grandes maestros del clasicismo y el romanticismo, encabezados por Chopin y Beethoven.

En tercer lugar, tal como se observa en poemas como “(9) La noche”, el papel de Lorca frente a la música es principalmente el de oyente. En la creación poética, Lorca no se presenta como un investigador de la música, sino como alguien que la contempla y la saborea. Así, las obras de distintas corrientes estilísticas pueden coexistir en un mismo poema, e incluso en un solo verso, siempre que generen un estado emocional común desde la perspectiva del oyente. Este fenómeno no debe interpretarse como una falta de rigor en los conocimientos musicológicos de Lorca, sino como una expresión de su enfoque estético, que privilegia la evocación de emociones por encima de la coherencia estilística rigurosa.

En cuarto lugar, Lorca muestra una especial atención al sonido natural, lo que podría atribuirse a su formación musical, que probablemente le otorgó una mayor agudeza auditiva. Al igual que para los helenos, para Lorca el sonido de la naturaleza constituye un ideal sublime. La ausencia de referencias explícitas permite que los sonidos del viento, la lluvia, las ranas y los gallos, entre otros, despierten la imaginación y adquieran una notable expresividad. Estos elementos auditivos, para Lorca, son la materia prima de la música y tienen el potencial de ser musicalizados poéticamente.

En quinto lugar, de los cincuenta poemas que contienen alguna referencia musical, diecinueve la llevan en el título, con un casi cuarenta por ciento. Este diseño cambia en gran medida el horizonte de expectativas del lector, propiciando lo que podríamos llamar una escucha imaginaria. Al leer títulos como “Canción desolada” o “Romanzas con palabras”, uno conoce antes que nada el carácter sonoro del poema, lo que invita a leerlo como si fuera una pieza musical, aun escrita con palabras.

Por último, en sexto lugar, se detecta un descenso en la cantidad de ejemplos musicales con el tiempo. Al principio, casi todos los poemas incluyen alguna evocación musical explícita. A partir de “(50) Jueves Santo”, y sobre todo desde “(90) Cielo azul lleno de tarde”, se discierne una escasez cada vez más destacada en la presencia musical. Este cambio

podría deberse, por un lado, al creciente interés de Lorca por otras formas artísticas, particularmente las artes plásticas, que comenzó a explorar con mayor fervor desde su ingreso a la Residencia de Estudiantes en 1919. No obstante, también se puede interpretar como una evolución estética en la manera en que Lorca incorpora la música en su poesía. A medida que avanza su desarrollo poético, la cita de títulos y compositores va cediendo paso a una musicalidad intrínseca, reflejada en las imágenes, el ritmo, la métrica y la estructura estrófica, tal como se ve en los poemas nº 30, 40, 41, 62, 83, 105, 120, 124, 125, 128, 129 y 147. La intermedialidad musical se adentra así en los aspectos fundamentales de la construcción poética, integrándose en la quintaesencia del lenguaje lírico.

### 3. MÚSICA EN LA PROSA JUVENIL DE LORCA

Por la índole diversa de los propios géneros literarios, el término de “prosa” aquí utilizado requiere una aclaración a priori. Según señala Christopher Maurer en las notas preliminares de la edición, el volumen de textos prosísticos (García Lorca, 1994b) abarca “la casi totalidad de la prosa que Lorca escribió [...] durante los dos primeros años (1917-1918) de su aprendizaje literario” (Maurer, 1994, p. 50, el énfasis es nuestro). El discreto uso de “casi” denota las mismas circunstancias que la recopilación poética ya estudiada: una pequeña parte de narraciones de las que se prescinde en la presente recopilación ya aparecieron en *Impresiones y paisajes* (1918). Esta *Prosa inédita* abarca textos diversos, como reflexiones místicas, sentimentales y musicales, poemas en prosa de múltiples temas, ensayos, escritos autobiográficos y de viaje, apuntes sobre la literatura y la filosofía, y algunos textos inclasificables desde el punto de vista tipológico. Cabe mencionar que no están incluidas las epístolas que cubren este periodo de vida de Lorca.

Entrando ya en el tema, aunque se podría confirmar que en la poesía es ubicua la presencia de la música, es en la prosa temprana donde se encuentran las explicaciones más completas. En lo que respecta al orden de análisis, optaremos por el orden editorial en lugar de por el orden cronológico, ya que esta organización toma en cuenta el subgénero de cada texto y permite un enfoque más claro y sistemático.

En la primera sección titulada “Místicas (de la carne y el espíritu)”, se hallan los siguientes ejemplos: “Veó lo que nunca vería sin ayuda del piano y mi corazón se traslada a mis dedos manchando de sangre muy roja al teclado... [...] El piano está llorando la sonata «Claro de luna...»” (1994b,

p. 64);<sup>11</sup> “Beethoven que moriste de amar, ten misericordia de mí. Chopin que moriste de pasión, ¡ten misericordia de mí!” (p. 65); “La campana hablaba con la noche y el órgano decía lujuriosamente el prelude de Tannhäuser.<sup>12</sup> ¡El monje que lo cantaba!” (pp. 70-71); “En esos instantes saturados de pensamientos, quisiera ser piano para decir mis amarguras. [...] Todo se derrite en músicas, en olores y en lejanías y la esencia de la melancolía borda de sentimientos el jardín. [...] Y si en esos instantes un piano dijera algún vals de Chopin, mi alma sería como el brillo de la luna en el plenilunio.” (p. 73); “La música humana y extrahumana son nuestros consuelos...” (p. 78); “Tu corazón... es el mío. Tu música... son mis manos y Chopin...” (p. 79); “En esta noche tan de Chopin el abatimiento y el desprecio de mí mismo chocaban con la melodía infinita de los árboles y la luna.” (p. 83); “¡Aquellos dedos que eran vida de Beethoven!” (p. 92); “Si en esos instantes de amargura el apasionado por el amor y la ausencia tuviera poder para decir a Chopin o a otro dulce romántico... si sus manos pudieran hacer hablar al alma de algún viejo clave olvidado... si consiguieran hacer sonar a las inmensas arpas de los vientos...” (pp. 106-107); “[...] y las mujeres caídas con sus matices chopinescos” (p. 112); “y, cuando parece que está tranquilo, la naturaleza cruel le trae en sus vientos efluvios de un vals de Chopin, y él ve a su muerte [...] y amamos a los pianos que lloran aires antiguos” (p. 119); “por vírgenes con arpas de luna y de Chopin” (p. 124); “Corazón de piano y música, ¿serás consuelo?” (p. 128); “¡Alma mía! ¡Qué lejano y doliente está el dormido corazón! Mucha luz por fuera, pero interiormente oscuridad de dolor... Suenan más trompas guerreras. ¡Ay! ¡Mendelssohn...!” (p. 130); “El otoño es el canto doloroso en la música del año. [...] Y sin querer se oye la campana y el piano. El otoño es como un violonchelo soñoliento de romanticismo...” (pp. 131-132); “Indudablemente en nosotros vive un mundo infinito de vaguedades, de colores y de sonidos.” (p. 137) y “Pentagramas extraños en forma de panales donde las lunas pálidas de nuestros ojos escriben canciones inexpresables.” (p. 141), entre otras frases de la misma índole.

<sup>11</sup> Todas las citas de la primera prosa son extraídas de la edición elaborada por Christopher Maurer en 1994 (García Lorca, 1994b). Para evitar redundancia, en los siguientes casos solo se citará la página.

<sup>12</sup> La ópera original de Wagner solo lleva una obertura y prescinde de ningún prelude. Por la escasez de bibliografía al respecto, no se sabe si el término aquí aparecido es por ignorancia o a propósito por parte de Lorca. El mismo caso ocurre en “Estados sentimentales y otras meditaciones”. Lo indicaremos en la siguiente nota.

Una impresión inicial que dejan las páginas prosísticas es el antagonismo entre la carne y el espíritu, indicado desde el comienzo por el título del bloque. La música está siempre en el lado del espíritu, porque se sitúa en nuestro mundo interior y tiene capacidad para representar los sentimientos inefables. Además de Beethoven y Chopin, los dos nombres más recurrentes, también aparecen compositores como Mendelssohn y Wagner. Lo mismo que en la poesía, cuando habla de Beethoven, hace hincapié en su etapa posterior, a saber, en el romanticismo. En Lorca, Beethoven y Chopin casi simbolizan un mismo ideal: la búsqueda constante del amor y la pasión frustrada por no haberlo podido encontrar. Por eso la música abre un acceso al dominio espiritual y tiene mucha importancia en el viaje intimista.

En la siguiente sección, “Estados sentimentales y otras meditaciones”, se repiten algunas de las referencias ya presentes, pero también emergen otras nuevas: “Chopin será la hoguera en que yo arroje mi corazón... Por eso yo, que tanto te quiero, huyo de pensar en ti...” (p. 173); “Si algo se oye es un acorde de piano perdido en la sombra. [...] El sueño tiene incoherencias y modulaciones a lo Debussy que al resolverse producen color y temblores de luz.” (pp. 174-175); “Lleva los brazos caídos y sus manos apresan con fuerza un violín.” (p. 182); “Un violonchelo gigante, oculto en el alma de la noche, solloza una canción de corazones que fueron. [...] El violonchelo quedóse mudo. [...] Oigo una música nerviosa y sensual. [...] Entona una canción hipnótica” (pp. 185-187); “Únicamente en sus venas guarda lo imposible, pero esto tan sólo cuando hay luz de tarde y la música de Beethoven lo dice sangrando...” (p. 189); “Por mis oídos pasa rumoroso y exquisito un «Andante» de Franz Khulau dicho por la que nunca más besaré...” (p. 194);<sup>13</sup> “Yo maldigo el amor porque me hace sufrir y lo adoro porque sin él no sería nada, sin él no sentiría la poesía de las tardes, sin él no podría hablar con Chopin.” (p. 200) y “Hay violetas que tienen olores de histéricas músicas de Chopin.” (p. 203), entre otras.

Efectivamente, como confiesa —“La música me sostiene” (p. 224)—, Lorca acude a la música cada vez que se refiere al estado sentimental. Tres son los rasgos que merece la pena analizar por separado. Ante todo, se trata de la primera aparición de Debussy en las obras prosísticas del granadino. Su presencia está estrechamente vinculada a la sinestesia y al sueño, técnica y temática típicamente impresionistas. En lo que respecta a

---

<sup>13</sup> El apellido correcto del compositor danés es Kuhlau. No se sabe si el error es de Lorca o del editor.

los elementos concretos, se ve un vagabundeo entre los tonos rosa, azul, gris y rojo, con cada uno encabezando un tipo de sentimientos. En segundo lugar, la pieza titulada “Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica” (pp. 184-187), según el manuscrito y la nota de Christopher Maurer, ha tenido otros nombres como “El sueño despierto”, “Ensueño” y “La sonata”. En este ejercicio literario, Lorca imita por primera vez la estructura de una pieza musical, marcándolo ya desde los paratextos. Aunque no terminada, la pieza ya tiene lo que podríamos denominar una intermedialidad poético-musical implícita por imitación formal, puesto que contiene ya dos “movimientos”, respectivamente “Grave-Andante” y “Scherzo-Allegro”. La tercera es “El poema de mis recuerdos” (pp. 211-217), texto que tiene la mayor carga musical por el método empleado de tematización. Empieza por evocar a Beethoven y a Chopin, porque “me hacen pensar y me hacen amar más aún” (p. 211). En otro lugar también cuenta: “Chopin fue más grande porque se quemó en las lumbradas del deseo... Beethoven fue más supremo porque se consumió en las azules llamas del imposible” (p. 216). Después, extiende un puente entre “mi alma” y “mi piano”. Todos los recuerdos se ciñen al piano, es decir, a la música que suena “en mi alma como acordes ebrios de felicidad” (p. 214).

La siguiente sección, “Baladas y otros diálogos fantásticos”, es la más destacada de toda la colección en cuanto a la cualidad musical. En “Nocturno apasionado. Lento” (pp. 229-232), se oye un canto polifónico de la naturaleza, un coro liderado por Beethoven, quien se transforma aquí en la llama azul. Está presente también Chopin, cuyo “espectro azul [...] está oculto en la luna invisible.” (p. 229). En este agujero temporal y emocional excavado por los dos compositores, el “yo” participa en su diálogo, donde “mi cantar de dolor llena toda la tierra” (p. 230), mientras “mi piano está mudo” (p. 230). Los temas centrales son de nuevo el dolor, la pena y el sufrimiento. En “La sonata de la nostalgia” (pp. 233-237), a su vez, Lorca sigue el modelo ya iniciado en “Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica”, edificando una sonata con las letras. La mayor característica consiste en la estructura circular (el último tiempo vuelve al del inicio, convirtiendo la pieza en una canción) y alternada (el segundo y el tercer tiempo intercambian el lugar). Le sigue una mezcla de términos de distinto plano, esto es, coexisten en el mismo trazado marcadores del movimiento (“Primer tiempo”, “Segundo tiempo”), del tempo (“Andante”, “Molto allegro con fuoco”, “Adagio cantabile”), de la armonía (“Acordes de dominante”) y de la poesía (“A manera de respuesta”), entre otros tantos. Además, parece que Lorca escribe las partes de acuerdo con la

notación musical —la cual ha adoptado aquí hasta una imagen personificada— y aconseja una lectura correspondiente: cuando es allegro, la experiencia de lectura tiende a ser más ligera y rápida; mientras en el “acorde final” vemos un solo “acorde”, esta vez una frase, “La vega está delante de mí.” (p. 237), intensificando de nuevo la intermedialidad implícita.

En las siguientes dos “Baladas” encontramos descripciones como “Las dos voces sonaban melodiosas y claras.” (p. 239), “En la atmósfera había músicas de violonchelos y de trompas...” (p. 241), “Chopin con su alma y su música / me lleva en sus alas / de amor.” (pp. 242, 243), “Una trompa guerrera se oyó” (p. 244). En la segunda “Balada” (pp. 241-244) presenciamos una discrepancia entre el violonchelo y la trompa, donde este instrumento es representado probablemente por la figura de Rubén Darío, ya que en el texto que sigue aparece “Rubén Darío (con voz de trompa guerrera)”. En dicho texto prosístico, violonchelo y trompa nunca aparecen juntos, hecho que coincide en su original cualidad acústica, que queda distante la una de la otra.

Después de una “Canción simbólica”, que presenta un coro natural entre el sol y el monte, seguida de una coda al final que invoca nuevamente al espíritu en desprecio de la carne, se hallan dos composiciones vinculadas a Chopin, “Inquietud a lo Chopin” (pp. 261-264) y “Un vals de Chopin” (pp. 265-267). La primera pieza se estructura como un artificio musical compuesto por un preludio, un lied y una coda. En el preludio, “nos sentamos al piano añoso y pálido y nuestros dedos dicen una canción que siempre es de anhelos” (p. 261), en tanto que “el piano suena y canta rumoroso y dice trágico”; en el lied, la voz canta junto al piano el sufrimiento del alma; y en la parte final, el yo “besaba a las rosas que lloraban a la luna en menguante y cantaba una melodía muy triste de Mendelssohn haciendo contrapunto suave con un nocturno de Chopin dicho por una mano inquietante...” (p. 264). Así, el texto introduce una comparación entre Chopin y Mendelssohn, y al mismo tiempo sugiere una resonancia con los *Lieder ohne Worte* de este último compositor. En la segunda pieza, Lorca describe en primer lugar un vals entre los dos personajes centrales, entre “él” y “ella”. Hacia la mitad del texto, “los violonchelos suspiraban a lo lejos y el gato maullaba mimosamente”, y desde allí los instrumentos toman protagonismo. El piano toca una cantata, en tanto que el violonchelo filosofa por sí solo. Finalmente, la música de la naturaleza cierra la composición: “Los pájaros sonaron sus flautas, y las

ramas de la fuente los seguían cantando...” (p. 267). De nuevo, los escritos ejemplifican una intermedialidad explícita a través de la tematización.

El siguiente texto, “Coro de faunos”, describe otra melodía del coro natural, en el que participan elementos de la fauna, la flora, las partes corporales y los dioses. Le sigue una pieza clave, quizá la más intermedial del volumen, “Sonata que es una fantasía” (pp. 272-277). Allí abundan las referencias sobre la notación musical: “Minuetto con variazioni”, “Sol mayor”, “Tema y variación”, “Allegro doloroso”, “en clave de fa”, etc. Además, los principios en que ha insistido Lorca desde que empezó su carrera como escritor se reflejan casi todos aquí fielmente: la música rítmica de la naturaleza (“El trío de este minuetto lo ejecutan el aire, las fuentes, las palomas.”, p. 273), la personificación de los instrumentos (la aparición reiterada de diferentes instrumentos en el segundo y el cuarto movimiento), la coexistencia de compositores de diversas épocas (de Haydn a Beethoven), la innovación compositiva (la falta de un tercer tiempo hace reflexionar sobre la médula y el método compositivos del postonalismo) y la consideración del texto literario como una pieza musical. Entendemos, sin mayores dificultades, que la “Sonata que es una fantasía” ha abarcado todos los fenómenos expuestos en la taxonomía intermedial de Werner Wolf (2015, p. 468).

La última composición de la sección, “Balada en fa sostenido mayor”, se puede leer como una continuación de las características ya expuestas, donde se oye el “Coro de árboles y plantas” (p. 280) y el viento que canta “apasionadamente” (p. 280). También se leen frases como “El sonido de mil grillos es como trémolo de violines de la orquesta de la naturaleza.” (p. 278), “El viento hace entonar a los árboles una música melosa y enamorada” (p. 278) y “Una música de esquilas acompaña su llorar” (p. 282).

En el resto de los escritos, todavía se ven numerosos ejemplos con una intermedialidad recalcada. Por las características coincidentes con las que acabamos de estudiar, simplemente los exponemos para facilitar futuras investigaciones: “Dos enormes cipreses como romanzas chopinescas hechas forma y olor ponían la nota funeral.” (p. 317); “Historia vulgar” (texto compuesto por seis cantos, pp. 351-371); “Todos rieron mucho y la música comienza a sonar juguetona y pacífica” (en “Mazurka”, p. 372); “La música de aquella voz tenía a veces sonidos de trompa... [...] todos comprendían lo que hablaba aquella voz de viola y oboe...” (p. 381); “y a lo lejos en el silencio trágico del mediodía se oían cantar cansadas y dulces a las norias...” (p. 387); título “Minuetto triste y blanco” (pp. 398-399);

título “Largo appassionato” (pp. 400-402); texto “Gavota” (pp. 407-408, casi todo él cubierto de movimientos dancísticos); “Los espíritus de los músicos me conocen y me esperan en sus tronos de paz.” (p. 419); “Los molinos empiezan con su durmiente serenata, algún gallo canta recordando el amanecer arrebolado y las chicharras locas de la vega templan sus violines para emborracharse el mediodía.” (p. 485); “hay un pianissimo de piedad en los árboles y un cantar sangriento de fiera enamorada sobre un acorde desesperado de guitarras...” (p. 486).

Por último, cabe recuperar dos ensayos por su particularidad. Se trata de “Divagación: las reglas en la música” (pp. 289-292) y “El mundo. IV. El piano” (pp. 331-336). De ellos, aquel ensayo es casi el único que escribió Lorca sobre la teoría filosófico-musicológica. Comienza por calificar la música como un tipo de “apasionamiento y vaguedad” (p. 289), para cuya apreciación “se necesita una gran preparación espiritual” (p. 289). Propone de nuevo ejemplos de Beethoven y Chopin para atestiguar la cualidad inefable de la música. Para Lorca, las reglas no suponen lo más importante en la música, sino “la imaginación loca y nerviosa” (p. 289). Más que la técnica, la música requiere una gran sensibilidad. Por lo tanto, trae a colación a Rameau, Strauss, Wagner y Ravel como prueba. Después, llama la atención sobre el tema del dolor, el cual resulta tan propicio para expresar con recursos musicales. Al final, recomienda sentir la música en vez de comprenderla, puesto que sus reglas no son físicas y tiende más bien a lo inefable. Lo que sí puede lograr es evocar sensaciones, un vasto conjunto capaz de conmover a su oyente y dejar impresiones que no son fáciles para otras artes.

“El mundo. IV. El piano” (pp. 331-336), por su parte, es un ensayo nostálgico sobre un piano viejo. Se describe un instrumento en su estado antiguo, melancólico y con modulación decaída, cuando antes era austero y religioso. Al pasar por las huellas que le dejan los años al piano, Lorca se siente particularmente tierno y empático. Cada parte del piano resulta un motivo para emocionarse: el teclado, los pedales, las cuerdas, el martillo, etc. El sonido que emite es ya un gemido, mas no prescinde de atractivo. Como conclusión, la pieza es una reminiscencia del pasado, sobre la que reina una tristeza suave e interminable. Este ensayo se une en la temática a las tantísimas composiciones que hemos indagado, subrayando una vez más la significación del piano en la creación temprana de Lorca.

En fin, una revisión sobre las primeras prosas de Lorca resulta más que suficiente para evidenciar la omnipresencia de la música. A través del estudio efectuado, hemos llegado a cuatro conclusiones. En primer lugar,

al inicio la música se utiliza principalmente como un medio para estimular meditaciones espirituales e íntimas. A medida que Lorca dirige su mirada hacia el mundo exterior, la música comienza a desempeñar un papel más prominente en la descripción de rasgos sensoriales. En segundo lugar, en algunas narraciones analizadas, los célebres compositores asumen el papel de personajes dramáticos. Su función difiere según se modifica el escenario, pero su inclusión en textos con un aire teatral revela una inclinación temprana de Lorca por teatralizar el mundo, hecho que tendrá gran pervivencia en sus posteriores obras teatrales e incluso poemarios, tal como *Poema del cante jondo*. En tercer lugar, una de las características más notables de estos textos prosísticos es el intento de imitar la música mediante la estructura. Con “Sonata que es una fantasía”, por ejemplo, vuelve a poner de relieve que, más allá de componer versos o frases auditivos en el sentido acústico, Lorca también procura escribir literatura que se asemeja a la forma de la música, lo que llevará a uno de los vértices de la perceptibilidad intermedial en su obra juvenil. En último lugar, abundan análisis y descripciones en torno a la figura del piano. Es la primera vez, y quizá la única vez en la vida de Lorca, donde se lee manifiestamente en texto escrito lo que significa el instrumento para él. Forma así un eco con los primeros textos de teatro y de poesía.

## CONCLUSIONES

El presente artículo se ha propuesto explorar la presencia de la música en la obra juvenil de Lorca a partir de tres libros publicados en el año 1994, *Prosa inédita de juventud*, *Poesía inédita de juventud* y *Teatro inédito de juventud*. Son todos ellos resultados del extenso trabajo de sus respectivos editores, Christopher Maurer, Christian De Paepe y Andrés Soria Olmedo. Mediante la inspección de los elementos musicales encontrados, se ha dado con una tendencia en alza de la presencia musical en el orden de teatro-poesía-prosa. En las primeras piezas teatrales, la música de las acotaciones introduce al espectador en el ambiente, ya sea interno o externo, mientras en los parlamentos de los personajes la música suele aparecer en el inicio o al final de una escena, a manera de aria o coro. En muy pocas ocasiones la descripción musical de la didascalia guarda un paralelismo estético con el texto. Asimismo, en el ejemplo especial de *Elenita*, se ha detectado una reelaboración de temas folclóricos, un modo impresionista de tratar motivos sucesivos y un uso reiterado de la onomatopeya, lo que acerca en gran medida el fragmento al arte musical.

En cuanto a la poesía y la prosa, las características son coincidentes en algunos aspectos. Por ejemplo, el vasto interés de Lorca hacia la música se extiende tanto a la clásica europea como a la tradicional española; constituyen sus mayores pasiones Chopin y Beethoven, cuyas obras, anécdotas y personalidades forman parte de las evocaciones más icónicas de estos primeros poemas y narraciones; la imitación y la reproducción por onomatopeya, o, en general, la atracción hacia el sonido de la naturaleza son una constante para el joven granadino; la música suele servir de acicate para expresar la imposibilidad amorosa y transmitir el profundo dolor sentimental; y, por último, la música aparece a menudo en el título, paratexto más fuerte de los escritos, convirtiéndolos en una invitación a la escucha. No obstante, tantos rasgos en común no han eliminado las diferencias entre un género y otro, reflejándose más destacadamente en la postura del autor. En la poesía, Lorca suele adoptar el papel de espectador, saboreando la música sin sumergirse en el laberinto de reglas y formulaciones musicológicas, mientras que en la escritura prosística, sobre todo en la sección de “Ensayos”, Lorca se transforma en un teórico y procura ahondar en cuestiones de la estética y la filosofía musical.

### BIBLIOGRAFÍA

- Agraz Ortiz, Alba (2016). “La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca”. *Revista de Literatura*, 78, pp. 473-497.
- Bernhart, Walter (2015). *Essays on literature and music (1985-2013)*. Leiden / Boston: Brill Rodopi.
- Broullón-Lozano, Manuel Antonio (2022). “«Yo soy amor que no muere»: Federico García Lorca ante Ludwig van Beethoven. Documentos, textos y transtextualidad”. *Ogigia-Revista electrónica de estudios hispánicos*, 31, pp. 67-90. DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.31.2022.67-90>.
- Bueno Pérez, María Lourdes (1994). “La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio”. En *Anuario de Estudios Filológicos*, 17. Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 15-26.
- Carreira, Antonio (2004). “Procedimientos musicales en el *Romancero gitano* de García Lorca”. En Danielle Corrado y Viviane Alary (eds.).

*Itinéraires. Mélanges offerts à Évelyne Martin-Hernandez.* Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 41-60.

De Paepe, Christian (1994). “Introducción”. En Federico García Lorca. *Poesía inédita de juventud.* Madrid: Cátedra, pp. 9-54.

Fuentes, Tadea (1991). *El folklore infantil en la obra de García Lorca.* Granada: Universidad de Granada.

García Lorca, Federico (1994a). *Poesía inédita de juventud.* Christian De Paepe (ed.). Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico (1994b). *Prosa inédita de juventud.* Christopher Maurer (ed.). Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico (1994c). *Teatro inédito de juventud.* Andrés Soria Olmedo (ed.). Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico (2021). *De viva voz. Conferencias y alocuciones.* Víctor Fernández y Jesús Ortega (eds.). Barcelona: Debolsillo.

García Lorca, Francisco (1980). *Federico y su mundo.* Madrid: Alianza.

Gibson, Ian (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936.* Barcelona: Debolsillo.

Guijarro Lasheras, Rodrigo (2023). *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura.* Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Krupa, Marlena (2017). “La psicomaquia juvenil de Federico García Lorca y la mística”. *Itinerarios*, 25, pp. 21-33.

Laffranque, Marie (1967). *Les idées esthétiques de Federico García Lorca.* París: Centre de Recherches Hispaniques.

Ly, Nadine (2012). “Todo es música”. *Studi Ispanici*, 37, pp. 211-232.

Martín, Eutimio (1986). *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita.* Madrid: Siglo XXI.

- Martínez Pérsico, Marisa. (2019). “El paisaje sonoro de Granada y su proyección en la obra temprana de Federico García Lorca”. En *Federico García Lorca en su entorno: la infancia en la construcción de la identidad lorquiana*. Madrid: Visor, pp. 97-107.
- Maurer, Christopher (1994). “Introducción”. En Federico García Lorca. *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, pp. 11-55.
- Menarini, Piero (1986). “El primer soneto de García Lorca”. En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, pp. 287-294.
- Mori, Naoka (2017). “La visión trágica del mundo en las obras inéditas de juventud de Federico García Lorca”. *Cuadernos CANELA*, 28, pp. 21-38.
- Ortega Garrido, Andrés (2013). “La «Teogonía» de Hesíodo en la poesía juvenil de Lorca”. *Hispanic Review*, 81.4, pp. 439-465.
- Rajewsky, Irina O (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités / Intermediality*, 6, pp. 43-64.
- Román Martínez, Pilar (2016). *Música y estética en la obra de Federico García Lorca: edición y estudio del Repertorio de la Barraca* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Romo, Cristina (2024). “El símbolo de la estrella en la poesía juvenil de Federico García Lorca”. *Interpretatio. Revista de hermenéutica*, 9.1, pp. 195-215.
- Soria Olmedo, Andrés (1994). “Introducción”. En Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*. Madrid: Cátedra, pp. 9-73.
- Wolf, Werner (2015). “Literature and Music: Theory”. En Gabriele Rippl (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Berlín: De Gruyter, pp. 459-474.