
LA



MARCH

El universo musical de Federico García Lorca

CICLO DE MIÉRCOLES
15 -29 MAY 2024

El universo musical de Federico García Lorca

CICLO DE MIÉRCOLES

15 – 29 MAY 2024

Tan intensa fue la pasión musical de Federico García Lorca que, en su adolescencia, sintió la tentación de darle cauce con una dedicación profesional. La música, en sus manifestaciones más diversas, se enraizó en su personalidad creativa, y el piano y la guitarra lo acompañarían siempre como intérprete aficionado. El flamenco inspiró su poesía, los cantos populares enriquecieron su teatro y la amistad con compositores influyó decisivamente en algunas de sus creaciones. Este ciclo despliega una mirada panorámica sobre el rico universo musical lorquiano, combinando composiciones vinculadas a su obra y a su figura con algunas de sus poesías más célebres.

Coproducción con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

5

EL UNIVERSO MUSICAL DE GARCÍA LORCA
Elena Torres Clemente

12

Miércoles, 15 de mayo
LORCA: *IN MEMORIAM*
Ana María Valderrama, violín
David Kadouch, piano

21

Miércoles, 22 de mayo
LORCA EN FORMA DE CANCIONES
Raquel Lojendio, soprano
Aurelio Viribay, piano

32

Miércoles, 29 de mayo
POEMAS LORQUIANOS DEL CANTE JONDO
Esperanza Fernández, cantaora
Chano Domínguez, piano
Miguel Fernández, percusión

44

Selección bibliográfica
Autora de las notas al programa

El universo musical de García Lorca



Federico ante su piano en la casa de la Acera del Casino.

Archivo Fundación Federico García Lorca,
Centro Federico García Lorca, Granada

Elena Torres Clemente

“Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir [...]. La música es el arte por naturaleza”.

Divagación. Las reglas de la música.
Federico García Lorca

Con esas palabras recogidas en su prosa de juventud, Federico García Lorca expresaba su profunda admiración por el arte sonoro; una admiración que no fue simple impostura, pues, como es bien sabido, el poeta y dramaturgo vivió rodeado de composiciones y proclamó en diferentes momentos sentirse músico antes que escritor. En una carta escrita durante el verano de 1920 a Antonio Gallego Burín, Lorca firmaba como “estudiante-poeta” y “pianista-gitano”, mientras que en la entrevista concedida a Pablo Suero en 1933 revalidaba su inclinación al sentenciar: “Ante todo, soy músico”. Aunque hemos de calibrar en lo que valen estas palabras –fueron realizadas en el curso de una charla informal y tienen la finalidad clara de impactar a su interlocutor–, lo cierto es que tanto sus experiencias

vitales como sus obras literarias remiten a menudo a un horizonte musical; un horizonte indisolublemente ligado a su universo creativo, que lo acompañó de por vida, y en el que a menudo convergen ambas artes.

LA FORMACIÓN MUSICAL DE LORCA: ¿UN INTÉPRETE AFICIONADO?

Federico García Lorca recibió su primera formación musical en Granada, a través del contacto con las diferentes manifestaciones populares que surgían a su alrededor, pero también –y no menos importante– por medio de la educación reglada recibida de sus diferentes maestros. Figuras de prestigio como Antonio Segura Mesa –profesor de la Escuela de Música del Liceo de Santo Domingo– y Juan Benítez –organista de la catedral y miembro del claustro de profesores del conservatorio– lo formaron en la técnica pianística y en el manejo de la armonía y la composición. De la solvencia de estas enseñanzas da muestra la escuela creada por Segura, en la que se inscriben reconocidos maestros como el guitarrista Ángel Barrios o



Lorca tocando el piano.
Archivo Fundación
Federico García Lorca,
Centro Federico García
Lorca, Granada

el popular compositor de zarzuelas Francisco Alonso.

Es, por tanto, en la ciudad de la Alhambra donde se gesta el Lorca músico que todos conocemos, intérprete de la primera ópera italiana, de las sonatas de Beethoven y los valses y las mazurcas de Chopin, pero sensible al mismo tiempo a las novedades que llegaban desde el extranjero, como las "modulaciones

maravillosamente desquiciadas" de Claude Debussy. Y, por añadidura, es en Granada donde nace el Lorca que acabará siendo un profundo conocedor de la música popular andaluza, capaz de deleitarse con los primitivos palos del cante jondo o con los pasodobles y los ritmos ligeros de corte comercial.

Hasta aquí, los datos ofrecidos son los que refleja habitualmente la

abundantísima bibliografía publicada en torno al escritor. Pero ¿hasta qué punto fue Lorca realmente músico? ¿Era esto un desiderátum, repetido luego por sus estudiosos como lugar común, o tuvo el granadino un nivel técnico suficiente para emprender un desarrollo profesional? ¿Fue un excepcional pianista, como apuntan algunos textos, o un aficionado de medio pelo, según sugieren otros? Si nos ceñimos a las evidencias –básicamente, su grabación de las *Canciones populares españolas* y las partituras de autoría propia que se conservan en su legado–, las conclusiones son claras. Las audiciones revelan que poseyó soltura en la ejecución de ornamentaciones y una buena técnica digital, con un nivel equiparable, cuando menos, al currículum de grado medio en los estudios actuales de piano; no quiere esto decir, sin embargo, que fuera incapaz de afrontar un repertorio de mayor virtuosismo, pero la relativa sencillez de estas piezas no permite constatarlo. Por lo que respecta a los acompañamientos, Lorca utilizó una escritura idiomática que revela el conocimiento de las bases de la armonía clásico-romántica, con algún toque modal y ciertas disonancias que, en ese intento constante del poeta por estilizar la tradición popular, remiten a las sonoridades de la guitarra.

Con más de diez años de aprendizaje reglado a sus espaldas y unas buenas aptitudes para la materia, Lorca fue un solvente pianista y un eficaz compositor. Esto le permitiría medirse de igual a igual con los profesionales de su generación –recordemos, además, que muchos de los creadores ligados a la vanguardia tuvieron en estos años una escasa

formación, principalmente autodidacta– y reivindicar de pleno derecho el título de músico.

UNA RED DE RELACIONES MUY MUSICAL

Es bien sabido que Lorca, quien vivió la amistad en grado superlativo, mantuvo un enriquecedor intercambio con diferentes figuras vinculadas al ámbito musical, como compositores, intérpretes, musicólogos, críticos y bailarinas. Por su inclinación natural, buscó siempre rodearse de artistas del sonido, si bien es cierto que estos lazos se estrecharon tras su ingreso, en 1919, en la Residencia de Estudiantes. En este centro cultural coincidió con muchos de los protagonistas que estaban renovando la escena musical española, cuyos proyectos vería nacer y crecer. Nombres propios como Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Eduardo Martínez Torner, Rodolfo y Ernesto Halffter, Gustavo Durán, Roberto Gerhard, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisso, Julián Bautista, Juan José Mantecón, Regino Sainz de la Maza, Federico Elizalde, Acario Cotapos, Carmen Barradas o, por supuesto, Adolfo Salazar compartieron con Lorca confidencias, aspiraciones y muchas horas de música alrededor del mítico piano Bechstein de la institución, tal y como recoge Jorge de Persia en su estudio "Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional". ¿Es acaso descabellado pensar que aquellos intercambios artísticos se verían luego transformados por Lorca en sustancia lírica, en pura expresión poética? A la vista de su obra, podemos afirmar que, de hecho, así ocurrió.

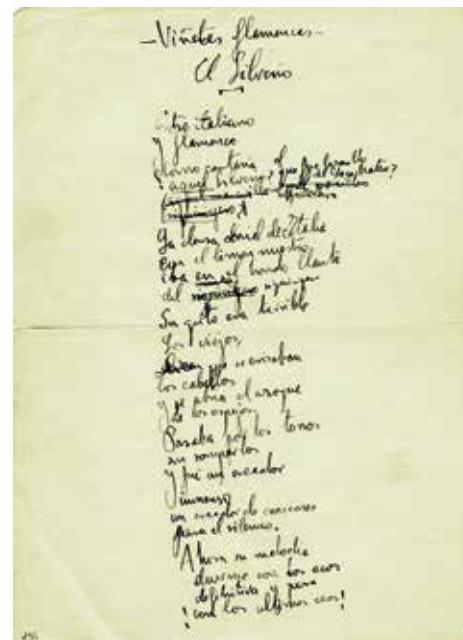
Las amistades musicales de Lorca sorprenden por lo nutrido del grupo, pero más aún por la fuerte impronta que determinadas personalidades dejaron en él. En carta escrita a Adolfo Salazar –un influyente crítico musical, y precisamente uno de esos referentes que magnetizó al escritor–, Federico García Lorca reconocía la simbiosis profunda que suponía para él la verdadera amistad, definida metafóricamente como los chupapiedras de los niños andaluces: “[...] son lapas que se plantan silenciosamente en el corazón”, aseveraba el poeta en una carta dirigida a Adolfo Salazar fechada en agosto de 1921. Entre esas relaciones que lo marcaron profundamente y ensancharon su horizonte artístico destaca el vínculo mantenido con Manuel de Falla, a quien Lorca conoció en Granada en septiembre de 1919. Rara vez el azar reúne a dos artistas de su talla, con un impacto tan decisivo del uno sobre el otro.

Aunque con altibajos, sus intercambios se proyectaron en el tiempo durante más de quince años, hasta el asesinato del poeta en 1936. Si nos remontamos a la primera etapa, son muchas las evidencias que demuestran la proximidad en que vivieron. Hay testimonios gráficos de sus paseos por la Alhambra y de sus excursiones a la Alpujarra, adonde pretendían llevar sus representaciones de teatro ambulante; quedan vestigios de las lecturas compartidas y del intercambio de libros; juntos se enrolaron en proyectos de calado, como la organización del Concurso de Cante Jondo en 1922; y ambos mantuvieron numerosas reuniones celebradas al calor de la música, en las que es fácil imaginarlos

sentados al teclado o enfrascados en interminables charlas-conciertos: "Aquí está Falla y me estoy hartando de oír sus cosas, ¡qué maravilla!", escribía el poeta en diciembre de 1920.

Tal vez por su diferente ritmo creativo, las sucesivas tentativas de colaboración –que las hubo– se vieron sistemáticamente frustradas. Pero, resultados al margen, la influencia del uno sobre el otro es incuestionable. Así, cuando Lorca escribe su *Poema del cante jondo* (publicado en 1931, pero en su mayoría escrito entre el otoño de 1921 y el invierno de 1922, es decir, en esos años de convivencia diaria con Falla) está plenamente imbuido del concepto del flamenco primitivo que tenía el músico; y cuando nos sumergimos en el *Romancero gitano*, recorremos el mismo itinerario artístico que Falla había trazado en *El amor brujo*, con idénticas afirmaciones de vida y muerte, la misma búsqueda de la esencia gitana y un similar planteamiento neo-popularista.

En sentido inverso, también Lorca influyó en Falla, aunque esto pocas veces se señala. Y es que, pese a la diferencia de veintidós años que separaba a ambos –o precisamente por ello–, el escritor llegó a la vida del músico como una bocanada de aire fresco, espoleándolo continuamente para que creara y –lo que resulta más importante– modificando su hoja de ruta artística. Estos préstamos toman cuerpo, sin ir más lejos, a través de la fascinación que Falla sintió por el romance, incrementada gracias al conocimiento que Lorca tenía del mismo. Es sintomático que, tras la colaboración del joven Federico en la campaña de recogida de romances organizada en



Manuscrito “Viñetas flamencas” del *Poema de cante jondo*, noviembre de 1921

Granada por Ramón Menéndez Pidal, ambos artistas recrearan el género a través de la ópera *El retablo de maese Pedro* (1923) y de la obra teatral *Mariana Pineda* (1925), subtitulada precisamente “Romance popular en tres estampas”. Mismas inquietudes, diferentes andaderas para caminar.

LAS MÚSICAS QUE ESCUCHÓ LORCA

Resulta curioso que durante sus primeros meses de estancia en Madrid, Lorca, de manera recurrente, mostrara sus reticencias hacia los círculos literarios y, en cambio, declarara un entusiasmo absoluto hacia la vida musical de la capital. Por ejemplo, en la

carta enviada a su familia después del 9 de diciembre de 1919, asegura: "No voy a teatros y a cines sino a los conciertos, que los dan maravillosos". A esta declaración podemos unir otras, que muestran al dramaturgo y poeta embelesado con la actividad concertística al tiempo que asume a regañadientes sus obligaciones de escritor.

Ese apego por otro arte, fruto de una vocación cruzada, lo llevó a prodigarse en ambientes fundamentalmente musicales, lo que nos conduce a una nueva conclusión: para entender el imaginario estético del granadino, es preciso ahondar en su faceta como público, en su papel de espectador. Reconstruir su agenda musical resulta harto complicado, pues el artista fue muy parco a la hora de ofrecer datos sobre los eventos musicales a los que asistió. No obstante, el relato de diferentes testigos directos, junto con las pistas que él mismo ofrece en la correspondencia, permiten ubicarlo en muy diferentes espacios.

Para empezar, Lorca acudió a los teatros consagrados, donde se cultivaba el repertorio que formaba el canon centroeuropeo. De este modo, asistió a las representaciones de la tetralogía de Wagner ofrecidas en el Teatro Real entre diciembre de 1920 y febrero de 1921. Fueron más de cuarenta y cinco horas de drama wagneriano interpretado por figuras de primer orden, que aflorarían luego en su producción teatral. También frecuentó las salas más elitistas –como los conciertos organizados por la Sociedad Nacional de Música en el elegante Salón Real del Hotel Ritz–, en las que se dieron cita las últimas novedades de la vanguardia. Y no



Programa de *El oro del Rhin* de Richard Wagner en el Teatro Real de Madrid, 10 de enero de 1921

renunció a deleitarse con esa otra forma de modernidad ofrecida por la música urbana, como las sonoridades novedosas de la *jazz-band* que triunfaban en bares, tertulias y locales de ocio nocturnos. Todo un equilibrio de tendencias contrapuestas que configuraron la propia identidad del artista.

LA MÚSICA COMO SUSTENTO LITERARIO: CREANDO BAJO EL SIGNO DE ORFEO

Vista la relevancia que tuvo la música en la trayectoria artística y en el pensamiento del poeta, no sorprende que

su huella sea recurrente en la producción lorquiana. Más allá de las conferencias que dedicó al tema (“Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” o “Canciones de cuna españolas”), la música se erige en elemento dinamizador de su obra teatral, ya fuera en el plano formal, semántico o emocional. Por ejemplo, Miguel García-Posada demostró que el cuadro nupcial de *Bodas de sangre* se modela arquitectónicamente a partir de la Cantata BWV 140 de Bach, cuya estructura –aria, recitativo y coral– imita el autor. Antonio F. Cao, por su parte, señaló las afinidades del teatro de Lorca con el drama wagneriano, no sólo por

la búsqueda de una obra de arte total – aspiración, al fin y al cabo, generalizada en la época–, sino, sobre todo, por su capacidad para bucear en el mundo interior del protagonista como elemento directriz de su obra: un principio que rige, sin ir más lejos, la construcción de *Mariana Pineda*.

Por si esto fuera poco, Lorca introduce en su obra dramática numerosos fragmentos musicales, marcados por la conjunción de estilos heterogéneos. El paisaje sonoro del teatro lorquiano pone a dialogar diferentes tradiciones –lo culto y lo popular, lo rural y lo urbano–, escogidas en virtud de la función que cumpla esa música incidental: potenciar las escenas de especial intensidad dramática, crear momentos de distensión, buscar un efecto colorista o, incluso, introducir cierta dosis de humor. Además, el escritor ensaya nuevos usos para esos comentarios musicales, que aparecen de forma recurrente en su producción. Me refiero al empleo de la canción popular como catalizadora del drama, en tanto que condensa la historia y anticipa lo que está por venir. Lejos queda la asimilación de lo popular con el gracioso, un personaje propio del teatro español; con Lorca, la voz del pueblo ejerce como transmisora de la trama, dotada de una intensa emoción, justamente –y esto no puede ser casual– el mismo uso que le había dado Manuel de Falla en su ópera *La vida breve*.

En el ámbito lírico, la poesía de Lorca irradia musicalidad a través de sus imágenes, ritmos y temas, lo que la ha hecho particularmente atractiva a ojos de los compositores. Gracias al catálogo realizado por el proyecto

MULICO¹, podemos determinar que en las *Suites* (1920) –cuyo título se vale ya de un término musical– hay sesenta y cinco poemas con alusiones musicales o sonoras, mientras que en el *Libro de poemas* (1921) son cincuenta y uno de los sesenta y ocho que comprende el volumen. Los datos cuantitativos, aplastantes, se complementan con otros de tipo cualitativo, que denotan esa misma sensibilidad. Ahí encaja la “misteriosa alquimia” que detecta Victoria Cavia al cruzar las *Impresiones y paisajes* de Lorca –su único libro escrito en prosa– con las partituras del compositor francés Claude Debussy, particularmente con aquellas del repertorio impresionista que poseyó el granadino en su biblioteca. Los paralelismos son tantos que es posible analizar estos textos en clave debussiana.

Llegados a este punto, podemos afirmar que la relación de Lorca con la música fue profunda, heterogénea e indisolublemente unida a su creación literaria. Su trayectoria es el mejor ejemplo de una vida consagrada a la escritura, pero en constante diálogo con la música. Este «travestismo» en arte, fruto de una vocación truncada en la niñez, contribuyó a crear puentes de entendimiento con compositores e intérpretes de los ámbitos culto y popular, del hoy y del ayer, y a conformar ese universo musical lorquiano que no ha dejado de crecer.

¹ Grupo de I+D “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata II” (PID2022-1139688NB-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y dirigido por Elena Torres Clemente y Tatiana Aráez Santiago.

1

MIÉRCOLES 15 DE MAYO DE 2024, 18:30

Lorca: *In memoriam*

Ana María Valderrama, violín
David Kadouch, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y
RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Francis Poulenc (1899-1963)

Sonata para violín, FP 119 (dedicada a Federico García Lorca)
Allegro con fuoco
Intermezzo. Très lent et calme
Presto tragico

Alicia Terzian (1934)

Tres retratos (selección)
Debussy
Verlaine

Manuel de Falla (1876-1946)

Danza española (La vida breve) (arreglo para violín y piano de Fritz Kreisler)

II

Reynaldo Hahn (1874-1947)

Sonata para violín en Do mayor
Sans lenteur, tendrement
Veloce
Modéré, très à l'aise, au gré de l'interprète

Federico García Lorca (1898-1936)

Selección de canciones (arreglo para violín y piano de Alberto Martín)
Nana de Sevilla
Los reyes de la baraja
Zorongo
Las tres hojas
Las morillas de Jaén
Los cuatro muleros

Elena Torres Clemente

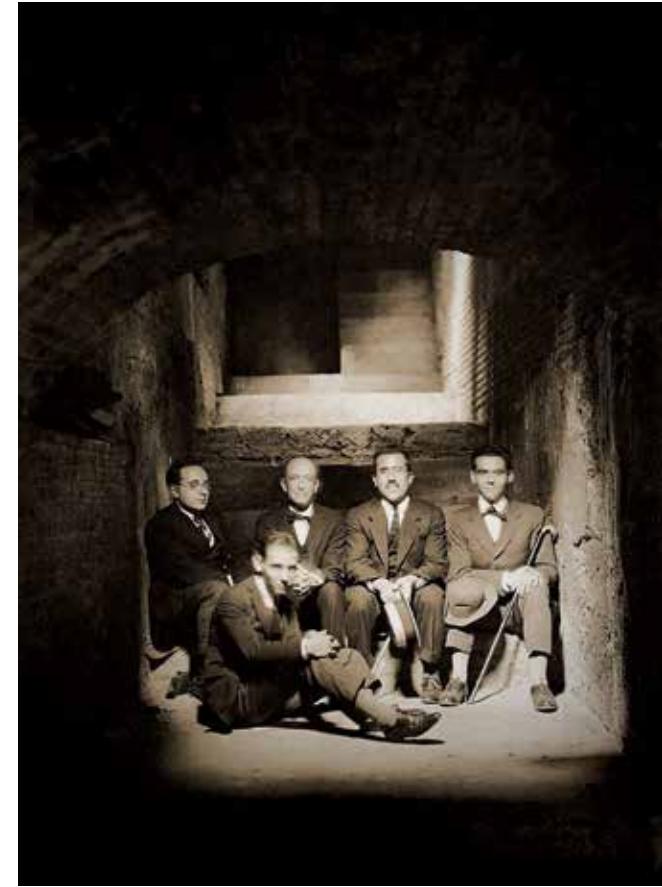
Desde aquella funesta madrugada de agosto de 1936 en que Federico García Lorca fue asesinado, el mundo no ha cesado de llorar su pérdida. Las muestras de dolor y las condenas por su muerte han inspirado cientos de poemas que denuncian la sinrazón desde diferentes latitudes. Ahí quedan los versos de Antonio Machado (“...Que fue en Granada el crimen / sabed –¡pobre Granada!–, en su Granada”), o el planto de Rafael Alberti (“No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba”), como ejemplos de tantos homenajes *in memoriam* que, contradictoriamente, han contribuido a mantener muy vivo su recuerdo. También los músicos, tan próximos al poeta, le han dedicado infinidad de elegías, firmadas desde cualquier rincón del planeta y renovadas sistemáticamente. Tal legado evidencia un hecho: Lorca ha trascendido por su genialidad artística, desde luego, pero también como símbolo de libertad y resistencia.

Como apertura del ciclo organizado por la Fundación Juan March, este concierto explora los testimonios de

despedida que le brindaron algunos músicos de su entorno, entre los que se encuentra Francis Poulenc. Pero, además, este primer programa ofrece, a modo de presentación, un muestrario de todo lo que puede dar de sí el universo musical de García Lorca. En ese tanto, se recogen obras que inspiraron al poeta, como *La vida breve* de Manuel de Falla; composiciones en las que el de Fuente Vaqueros ejerció como estímulo vivificante (como las piezas de Alicia Terzian); y canciones arregladas por el granadino cuando –recordemos– hizo las veces de intérprete y creador musical.

A primera vista, pudiera parecer que entre García Lorca y **Reynaldo Hahn** no hubo nada en común, pero lo cierto es que son muchas las circunstancias que los unen. Ambos sintieron esas vocaciones cruzadas: si el primero se declaró fiel admirador de la música, el segundo aseguró emocionarse exclusivamente en el teatro, por mediación de las palabras: “Una frase musical me encanta y me deleita, pero nunca me commueve”, escribió al pianista Édouard Rissler. Ambos

Francisco García Lorca (delante), Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Ángel Barrios y Federico García Lorca en los sótanos de la Alhambra, probablemente en el interior de la Torre de las Cabezas. Fotografía de Roberto Gerhard. Granada, 1921. Cortesía del Archivo Manuel de Falla.



compartieron también su facilidad de palabra, su simpatía personal y su espíritu centelleante, lo que hizo de ellos excelentes oradores; y ambos exteriorizaron su homosexualidad en un momento en que esta condición continuaba reprimiéndose con violencia, al tiempo que se intentaba ensalzar con dignidad.

En términos artísticos, Hahn se sitúa en una encrucijada de caminos: sin ser conservador, tampoco responde a la categoría

de adelantado; y aunque nació en Venezuela, representó el estilo refinado y eminentemente melódico que triunfaba en la Francia de la *Belle Époque*. De ahí que la historiografía lo haya olvidado, pese a que en su día fue un compositor laureado en el país galo y con una importante proyección en la escena española; es factible incluso que Lorca lo escuchara en alguno de los muchos conciertos a los que asistió. La obra que abre el programa es su *Sonata para violín y piano* en Do



Visita de Wanda Landowska a Granada. De izquierda a derecha: Francisco García Lorca, Antonio Luna, María del Carmen de Falla, Federico García Lorca, Wanda Landowska, Manuel de Falla y José Manuel Segura. Granada, 1922. Cortesía del Archivo Manuel de Falla.

mayor, escrita en 1926. Su lenguaje lírico mantiene anclajes con el Romanticismo, y en particular con la conocida sonata de César Franck; pero el elogio al motor de un automóvil que plantea en el movimiento central de la obra –subtitulado “12 CV; 8 cilindros; 5.000 revoluciones”– lo conecta con las vanguardias, que vieron en la máquina una metáfora de la modernización.

La música “culto” argentina lamentó particularmente la muerte del dramaturgo, posiblemente por el contacto que este mantuvo con muchos artistas e intelectuales tras su visita a Buenos Aires en 1933. Recién fusilado, la escritora Victoria Ocampo interpeló al poeta, asegurando que nada lograría ahogar su risa de niño: “¿Me oyes, Federico García Lorca?”, concluía su carta publicada en 1936 en la revista *Sur*. Tras esa declaración de vida, se inició un fructífero intercambio entre la obra lorquiana y la cultura argentina. En el ámbito musical, compositores como Juan José Castro, Alberto Ginastera, Roberto García Morillo, Isidro Maiztegui,

Rodolfo Arizaga, Armando Krieger o Irma Urteaga dotaron de una segunda existencia al poeta, al concebir un nutrido corpus de obras basadas en sus escritos.

En este contexto hemos de situar las piezas de **Alicia Terzian**, compositora, musicóloga y directora de orquesta de origen armenio, nacida en la ciudad argentina de Córdoba en 1934. Sus *Tres retratos* se basan en los poemas homónimos que Lorca dedicó a Claude Debussy, Juan Ramón Jiménez y Paul Verlaine, allá por 1924. Treinta años después, en 1954, una joven Terzian de apenas veinte años recuperó esos textos como parte de su *Libro de canciones de Lorca*, originalmente escrito para voz y piano. Iniciaba entonces sus estudios de composición con Alberto Ginastera, quien –recordemos– había sido uno de los muchos músicos argentinos en solicitar consejo a Manuel de Falla cuando este residía en la Córdoba argentina. De ahí el lenguaje politonal que presentan estas piezas, en la línea neoclásica que habían cultivado tanto Ginastera como el propio Falla.

En un concierto en recuerdo de Lorca, **Falla** se sitúa de antemano como imprescindible. La compenetración que existió entre ambos nos permite considerarlos como un binomio indisoluble y realmente próspero en términos artísticos. Cuando se inició su amistad, en la Granada de los años veinte, *La vida breve* llevaba ya varios años de andadura propia, pues se había estrenado en Niza en 1913. Esto no fue óbice para que Lorca conociera la ópera falliana y replicara en su producción

algunos de los rasgos que encontró en ella. Al fin y al cabo, esa historia de amor, pasión y muerte, protagonizada por una gitana del Albaicín –y, por tanto, con un importante componente de denuncia social–, sería muy del gusto del poeta. Los paralelismos se aprecian en diferentes niveles y poemarios. Por ejemplo, el canto de la *soleá*, uno de los palos flamencos más profundos, fue incluido por Falla en la escena de la boda, y protagoniza la segunda sección del lorquiano *Poema del cante jondo*; la presencia de voces incorpóreas que representan la fatalidad se escuchan desde fuera del escenario de *La vida breve* y reaparecen en la parte final de “Muerto de amor”, una elegía del *Romancero gitano* en la que un joven enamorado profetiza su muerte; incluso –según sugiere Nelson Orringer–, como lector atento de los libretos de Falla, Lorca pudo haber observado la eficacia dramática de las exclamaciones que riman con la vocal “o”, un recurso que el músico explota cuando la horrorizada Salud descubre la infidelidad de su amante, y que el poeta recuperará en algunos de sus versos.

Falla no escribió ninguna obra *in memoriam* del poeta; no pudo hacerlo, porque su asesinato lo sumió en el mutismo más absoluto. Nótese que, acostumbrado a enviar en torno a las ochenta epístolas al mes, en agosto de 1936 no redactó ninguna. Pero su música, y en concreto esta “Danza” de *La vida breve* –que escuchamos en reducción para violín y piano autorizada por el propio compositor–, es el mejor homenaje a ese itinerario estético compartido.

También el compositor **Francis Poulenc** se encontró con dificultades para rendir homenaje a García Lorca por considerar que su música no estaba a la altura del agasajado. Sin embargo, aunque no quedó contento con el resultado, logró honrar su memoria con su *Sonata para violín y piano*, escrita en 1943 y revisada años más tarde. Todo parece indicar que Poulenc y Lorca nunca se conocieron: cuando el francés ofreció su conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes, el español, que había vivido allí en su período de formación, se encontraba en La Habana. Pero ambos compartieron los mismos círculos de amistades (sobre todo la de Manuel de Falla) y se vieron expuestos a dificultades vitales paralelas; unas dificultades que, según los especialistas, laten con fuerza en esta sonata.

En primer lugar, Poulenc –otro compositor profundamente receptivo a la literatura– compuso esta obra durante la Segunda Guerra Mundial, en una Francia ocupada por las fuerzas del Eje. Escribir sobre el poeta español fusilado por los fascistas era una forma clara de expresar su oposición a los regímenes totalitarios. Implícitamente, además, los estudiosos han querido ver en esta sonata una denuncia por el clima de homofobia que sufrieron tanto Poulenc como Lorca, ambos pioneros en la asunción pública de su homosexualidad.

Tal conjunción de motivaciones justifica el eclecticismo de la obra, concebida como un conglomerado de referencias y estilos contrapuestos

en el que alternan las autocitas, las evocaciones al lenguaje español y la influencia temática de Tchaikovsky y Rachmaninoff, por mencionar algunos ejemplos. Solo el *Intermezzo*, verdadero centro de gravedad de la obra, ejemplifica bien esta heterogeneidad de fuentes. El movimiento está encabezado con los primeros versos de “Las seis cuerdas de la guitarra”, que forma parte del *Poema del cante jondo*. Musicalmente, se suceden los guiños al flamenco tamizado por el influjo de Manuel de Falla, la presencia de un tango de raíz albeniziana –que funcionaría como alegato en favor de la homosexualidad, en tanto que género que abraza la diferencia– y un canto fúnebre muy cromático, característico de la obra coral del propio Poulenc.

Cuesta creer que quien fuera en otro tiempo el maestro del sarcasmo musical lograra escribir esta sonata tan profundamente sentida, y que se valiera para ello de un instrumento tan poco afín a su sensibilidad como el violín (“El violín *prima donna* sobre arpegios del piano me hace vomitar”, expresaba el músico poco antes de presentar la obra). Solo la tentación de colaborar con la célebre violinista Ginette Neveu –quien, de hecho, estrenó la obra–, más la oportunidad de cumplir su anhelado deseo de homenajear a García Lorca, le harían sobreponerse a estas circunstancias adversas. Al hacerlo, Poulenc –como tantos otros músicos– hacía suyos esos versos de Pedro Garfias en los que confiesa: “También yo quiero hablarte, Federico / con esa ruda voz que ahora me brota / del mar de mi garganta”.

Ana María Valderrama, violín



Con un gran prestigio desde su debut con Zubin Mehta en el concierto de celebración del 70º cumpleaños de Su Majestad la Reina de España, obtuvo más adelante el Primer Premio en el XI Concurso Internacional de Violín Pablo Sarasate 2011, convirtiéndose en la primera española en lograrlo. Anteriormente se había formado con Zakhar Bron y Yuri Volguin en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y en la Escuela Superior de Música de Catalunya, además de completar su formación, en 2012,

con estudios de máster en la Escuela Superior de Música “Hans Eisler” de Berlín bajo la dirección de Antje Weithaas y en la UDK de Berlín con Nora Chastain. Desde entonces, ha actuado como solista con prestigiosas orquestas internacionales, como la Sinfónica Yomiuri Nippon, la Sinfónica del Yucatán, la Filarmónica de Medellín, la Orquesta Regional de Cannes y la mayoría de orquestas españolas. Su disco *À mon ami Sarasate* recibió el Melómano de Oro y el Disco Excepcional Scherzo, y otras grabaciones destacadas son Fulgores, de Lorenzo Palomo, junto con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y Jesús López Cobos, Brahms & Franck con Víctor del Valle y, en 2024, lanza junto con el pianista David Kadouch un disco en homenaje a Lorca.

David Kadouch, piano

Nacido en Niza en 1985, se formó en Niza con Odile Poisson, en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París con Jacques Rouvier y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid con Dmitri Bashkirov. Ha perfeccionado su arte con maestros de renombre como Murray Perahia, Maurizio Pollini, Maria-João Pires, Vitaly Margulis e Itzhak Perlman, quien lo invitó a tocar en el Metropolitan Museum de Nueva



York y en el Carnegie Hall. En 2010, fue nombrado Artista Revelación en los prestigiosos premios Victoires de la Musique de Francia, seguido por el galardón de Joven Artista del Año en los International Classical Music Awards (ICMA) en 2011. Kadouch ha actuado con algunas de las orquestas más importantes del mundo, incluyendo la Tonhalle de Zúrich, la Filarmónica de Montecarlo, la Nacional de Francia, la Filarmónica de Israel o la Sinfónica de la BBC, entre otras. Ha colaborado con directores de renombre como David Zinman, Daniele Gatti, Mark Minkowski y Myung-Whun Chung. Su talento también se refleja en numerosas grabaciones, incluyendo obras de Beethoven, Shostakovich, Mussorgsky y Schumann, así como su disco *Révolution* (2019), centrado en la música de Jan Ladislav Dussek, y su reciente disco dedicado a *Madame Bovary* (2022).

2

MIÉRCOLES 22 DE MAYO DE 2024, 18:30

Lorca en forma de canciones

Raquel Lojendio, soprano
Aurelio Viribay, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

María Teresa Prieto (1896-1982)

Seis melodías (selección)

Alto pinar

Cautiva

Francis Poulenc (1899-1963)

Trois chansons de Federico García Lorca, FP 136

L'enfant muet

Adelina à la promenade

Chanson de l'oranger sec

Jesús Legido (1943)

Tríptico lorquiano

Canción otoñal

Gacela del amor

Alba

Antón García Abril (1933-1921)

Tres canciones españolas

Zorongo

Nana, niño, nana

Baladilla de los tres ríos

II

Borja Mariño (1982)

Vaqueros en Nueva York (estreno absoluto)

Vals en las ramas

La balada del agua del mar

Muerte

Veleta

José María Sánchez-Verdú (1967)

Dos canciones sobre texto de Lorca (estreno absoluto)

Silencio

Sorpresa

Miquel Ortega (1963)

Romance de la luna, luna

Memento

Canción del jinete

Federico García Lorca (1898-1936)

Canciones españolas antiguas, recogidas y armonizadas por Federico García Lorca (selección)

Tres morillas – Las morillas de Jaén

El Café de Chinitas

Nana de Sevilla

Anda jaleo

Lorca en forma de canciones

Elena Torres Clemente

Federico García Lorca dotó a sus versos de una profunda musicalidad, presente desde los títulos y paratextos hasta la médula misma de sus composiciones poéticas. En esa voluntad de incorporar la música, el autor enfatiza el componente sonoro de la lengua –con procedimientos fonéticos como las onomatopeyas o las aliteraciones–, aplica patrones rítmicos que subyacen a la cadencia del texto, trasvaza estructuras o formas musicales, emplea un léxico propio del campo o busca la saturación sinestésica del poema. Tal arsenal de recursos ha favorecido el trasvase interartístico y ha hecho que sus creaciones resulten especialmente atractivas a los ojos de los compositores. En 1993, Roger Tinnell contabilizó la existencia de en torno a las noventa piezas de música culta basadas en textos del poeta, en su mayoría canciones. Más de veinte años después, la cifra ha aumentado considerablemente: González Lucini dijo haber documentado hasta cinco mil en 2020. Lorca, inagotable, sigue inspirando a numerosos artistas contemporáneos que, como veremos

en este concierto, encuentran en sus poemarios el resorte necesario para reinventarse.

Las primeras canciones del programa fueron escritas pocos años después del asesinato de Federico García Lorca, y pertenecen a dos músicos de su misma generación: **María Teresa Prieto** y Francis Poulenc. Ella fue una compositora ovetense, una de las muchas intelectuales y artistas que tuvieron que partir al exilio mexicano tras el inicio de la Guerra Civil. Como parte de esa *España peregrina* –que diría José Bergamín–, Prieto mantuvo importantes anclajes estilísticos con la patria perdida y revisitó a Lorca en diferentes ocasiones; es, de hecho, el poeta al que más veces puso música. Las dos piezas seleccionadas para el concierto –“Alto pinar” y “Cautiva”– forman parte del ciclo *Seis melodías*, y fueron escritas entre 1939 y 1940 en un lenguaje neopopularista próximo al del primer Lorca (véase, como ejemplo, el guiño al villancico popular *De los álamos vengo* que aparece al inicio de “Cautiva”). Ahora bien: como es



Francis Poulenc en 1958.

habitual en la autora, esa veta popular se integra en un vocabulario de impronta posromántica, marcado por el protagonismo de la voz y con una tonalidad fuertemente cromatizada.

Si María Teresa Prieto encontró en Lorca una vía para evocar la topografía de la memoria, **Francis Poulenc** recurrió al poeta andaluz como píldora curativa para sanar su alma ante las diferentes formas de opresión que sufrió. Así lo hizo en 1943, cuando compuso su *Sonata para violín y piano* en una Francia ocupada por las tropas de la Alemania nazi, en plena Segunda Guerra Mundial; y así volvería a hacerlo en 1947, cuando rindió un nuevo homenaje al poeta, tras anunciar que se retiraba a la localidad de Rocamadour para “curar su alma”. Este último tributo acabó

tomando forma a través de las *Trois chansons*, unas *mélodies* que parten también de las *Canciones juveniles* de Lorca, en traducción francesa de Félix Gattegno. Es bien sabido que el músico no quedó satisfecho con el resultado: “¡Qué dificultad tengo para demostrar musicalmente mi pasión por Lorca!”, exclamó Poulenc. Sin embargo, esta autoexigencia no fue más que una forma de reconocer su dificultad para hacer justicia a la memoria del poeta, pues rara vez su autor encapsuló tanta emoción en un espacio tan breve. A ello contribuyó la íntima unión entre música y poesía, así como la exquisita línea vocal de estas canciones, que entronca con el *art nouveau*.

Las siguientes piezas del programa muestran hasta qué punto la sombra del poeta es alargada, y cómo el paso del tiempo no ha hecho sino engrandecer su legado. Las canciones de Antón García Abril, José María Sánchez-Verdú, Miquel Ortega, Jesús Legido y Borja Mariño ejemplifican



Apuntes de “Veleta”, de *Vaqueros en Nueva York*.
Un homenaje a Federico García Lorca, de Borja Mariño, 2024

la vigencia del poeta y su capacidad para albergar mensajes muy diversos. Es, precisamente, por esa capacidad camaleónica por lo que otorgamos a García Lorca el título de poeta universal.

Con 117 canciones y veintiocho ciclos, **Jesús Legido** es uno de los máximos exponentes actuales de la canción de concierto en España. Su *Tríptico lorquiano* está datado en 2016 y gira en torno al tema del amor; un amor arrebatado que bebe del Lorca modernista en “Canción otoñal” y “Alba”; o un amor doliente de raíz oriental en “Gacela de amor”, cuyo texto procede del libro póstumo *Diván del Tamarit*.

Legido pudo desarrollar esa inclinación hacia la canción de concierto –y hacia Lorca en particular– de la mano de **Antón García Abril**, con quien amplió sus estudios de composición y dirección de orquesta. De hecho, este último encontró en la música para voz y piano una de sus mejores vías de expresión –“No puedo imaginar el mundo sin melodía, sin canción”, afirmó el músico en 1983–, lo que lo predispuso a volver de tanto en tanto sobre los versos del granadino. Así ocurre en las *Tres canciones españolas*, compuestas en 1962 a partir de algunos de los más célebres textos lorquianos: el famoso zorongo gitano, una nana recogida en el primer acto de *Bodas de sangre* y la balada del *Poema del cante jondo*. Sobre esta base literaria, García Abril concibió otro tríptico que recrea el tópico popular andaluz –aunque tangencialmente–, aderezado con sonoridades modales de raigambre impresionista.

Otro de los compositores actuales estrechamente vinculado al mundo de la voz es **Borja Mariño**, cuya producción mantiene fuertes vínculos con la literatura española. Con motivo de este ciclo organizado por la Fundación Juan March, Mariño ha querido revivir a Lorca con *Vaqueros en Nueva York*, obra de nueva creación que se ofrece aquí en estreno absoluto. Según declaraciones del propio autor, “el título conjuga los topónimos de Fuente Vaqueros, cuna del poeta (donde escribió algunos de sus poemas) y la encrucijada que supone su viaje y estancia en la ciudad norteamericana”. Desde su origen, pues, estas canciones se vinculan con el Lorca más vanguardista, ese de *Poeta en Nueva York*, que denuncia la alienación y el capitalismo salvaje de la sociedad moderna. Por eso, justifica Mariño, en sus canciones incluye “como fantasmagorías, [...] ecos velados de Gershwin, de Joplin, Berlin o Porter, que quizás resonaron alguna vez durante las noches [de Lorca] en la gran ciudad, pero disueltos desde la esencia de la poesía descarnada del poeta que ansía volver a sus raíces con los poemas escritos en su Granada natal”.

Explica también el compositor que las cuatro canciones establecen una suerte de forma sonata libre, con materiales independientes en cada una de ellas. Así lo describe él mismo: “La primera, «Vals en las ramas», comienza en un amable 3/4 del que pronto se desviará, con un ritmo de baile imposible que va transitando por compases de 2, 3 y 4, al hilo también de las referencias numéricas del poema

y atento a algunas repeticiones que no hacen sino expresar la desazón del poeta ante una visión decadente del mundo (el vals como danza burguesa del fin de siglo, el otoño que llega inexorablemente, la necesidad de evadirse de la existencia para poder sobrevivir a sus envites). En «Balada del agua del mar» hay, en efecto, referencias acuáticas (arpegios, trémolos) con acordes alterados y oscuros, mientras sigue un diálogo entre el poeta y diferentes personajes de carácter sensual que aportan diferentes voces a las intervenciones de la solista. Para «Muerte», de nuevo un sentimiento de frustración se acompaña con ostinatos de acordes contrastantes y líneas que intentan ascender en la voz con intervalos que ineludiblemente se van acortando, igual que el poema muestra la imposibilidad de ser otra cosa que la que marca la propia naturaleza («qué esfuerzo»), incluyendo la sentencia final de la muerte con un clima descarnado y desasosegante. Para «Veleta», una suerte de rondó, se escuchan los giros y requiebros de cromatismos descendentes y ascendentes, sobre ritmos diferentes a merced de la velocidad con que va girando el elemento de la veleta –una imagen de los amores que se van sucediendo en nuestras vidas–, mientras la voz canta una tonada impetuosa, llena de ardor, para cerrar el ciclo”.

El programa continúa con *Dos canciones sobre texto de Lorca*, otro estreno absoluto que se debe a **José María Sánchez-Verdú**, compuesto en los años noventa, justamente cuando



Portada de *Primer Romancero gitano*, 1924-1927, de Federico García Lorca. Madrid, *Revista de Occidente*, 1928

el músico era alumno de primer curso de Antón García Abril. Es, por tanto, una obra de juventud que sigue la estela marcada por el turolense, de donde deriva su apego a una escritura tradicional. Según nos ha referido el propio autor, los poemas de este diptico, de carácter antitético, fueron seleccionados por su poder para evocar imágenes, trasladadas luego al pentagrama. La primera pieza –“Silencio”– es un eco susurrado acorde con el “silencio ondulado” que

concibió Lorca, por el que “resbalan valles y ecos”; la segunda pieza, más rítmica, ahonda en la acción dramática del texto (“Muerto se quedó en la calle / con un puñal en el pecho”), con las imágenes de la noche, el farol y la violencia como protagonistas.

Pasear de la mano de Lorca por las últimas décadas de la creación musical española nos obliga a detenernos en la producción de **Miquel Ortega**, quien ha contribuido sustancialmente a afianzar la presencia del granadino en la lirica actual. Con dieciséis canciones sobre el poeta a sus espaldas, Ortega ha asegurado no recordar cuándo surgió su fascinación por él, aunque, echando la vista atrás, rememora con deleite sus lecturas adolescentes de

La casa de Bernarda Alba. Fruto de esa inclinación es la ópera homónima que escribió el músico entre 1991 y 2006, pero también las canciones que escucharemos en concierto, inspiradas en el *Romancero gitano*, el *Poema del cante jondo* y *Canciones*, respectivamente. Las tres fueron compuestas entre 1992 y 1995 y se inscriben en el lenguaje neotonal que define a su autor.

Para cerrar el programa, nada mejor que volver al punto de partida: las semipinternas canciones populares antiguas de **Federico García Lorca**, unas piezas celeberrimas que han salpicado todo el ciclo, y que serán objeto de comentario y glosa en las notas al último concierto.

Raquel Lojendio, soprano



Estudió en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife y en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona con Carmen Bustamante. Ha recibido clases de perfeccionamiento de María Orán y Krisztina Laki y está formada en ballet clásico por la Real Academia de Danza de Londres. La versatilidad de esta soprano canaria le permite abordar un repertorio tan extenso como Bach, Mozart, Stravinsky, Verdi, Shostakóvich o Wagner. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Sir Neville Marriner, Rafael Frühbeck de Burgos, Juanjo Mena, Jun Märkl, Antoni Wit, Jesús López

Cobos, Guillermo García-Calvo o Víctor Pablo Pérez, actuando con las principales orquestas españolas y, en el extranjero, con las Filarmónicas de Berlín y la BBC, la Sinfónica de Boston, la Orquesta de la RAI de Turín o la del Capitolio de Toulouse. En su repertorio operístico destacan papeles como Pamina (*Die Zauberflöte*), Violetta (*La traviata*) o Marguerite (*Faust*), que ha interpretado en teatros como el Verdi de Trieste, el Teatro Real de Madrid o la Maestranza de Sevilla. En su repertorio concertístico destacan las Sinfonías núms. 2, 4 y 8 de Mahler, la Sinfonía núm. 9 de Beethoven y la Sinfonía núm. 14 de Shostakóvich, *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, *Un réquiem alemán* de Brahms o *Les Noces* de Stravinsky, entre otras, que ha cantado en escenarios como la Philharmonie de Berlín, el Bridgewater Hall de Manchester o el Teatro Colón de Bogotá. Ha grabado para los sellos Deutsche Grammophon, Naxos, RTVE Música, Licanus y Chandos.

Aurelio Viribay, piano



Especializado en el acompañamiento de cantantes, ha actuado en recitales en diferentes países junto con cantantes como Walter Berry, Annalisa Stroppa, María Bayo, Ainhoa Arteta, Celso Albelo, Alicia Nafé, Saioa Hernández, Ángeles Blancas, Ofelia Sala, Ruth Iniesta o Carmen Solís, entre muchos otros. Su discografía incluye grabaciones con cantantes como Raquel Lojendio, Mar Morán, Lola Casariego, Marta Knörr, Pablo García-López, Guzmán Hernando, Gabriel Alonso y con el Cuarteto Vocal

Cavatina, en sellos como Odradek Records, Columna Música, Cezanne Producciones, Anaga Classics o Stradivarius. Ha sido profesor de repertorio vocal en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena y en la Universidad de Música y Artes de la Ciudad de Viena, y actualmente es catedrático en la Escuela Superior de Canto de Madrid, habiendo asimismo colaborado como pianista acompañante en cursos impartidos por Thomas Quasthoff en la Universidad Mozarteum de Salzburgo, Walter Berry en Austria y Teresa Berganza en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. Ha obtenido el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid con la tesis “La Canción de Concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid”.

3

MIÉRCOLES 29 DE MAYO DE 2024, 18:30

Poemas lorquianos del cante jondo

Esperanza Fernández, cantaora
Chano Domínguez, piano
Miguel Fernández, percusión

Canciones populares españolas recogidas y armonizadas por
Federico García Lorca (1898-1936)

Anda jaleo
El Vito
Los cuatro muleros
Los mozos de Monleón
Nana de Sevilla
Los reyes de la baraja
La tarara
Las tres hojas
Zorongo
Sevillanas del siglo XVIII
El Café de Chinitas
Tres morillas – Las morillas de Jaén

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y
RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

* Este concierto tendrá una duración de 80 minutos sin descanso.

Poemas lorquianos del cante jondo

Elena Torres Clemente

La música popular fue uno de los grandes estímulos, si no el mayor, que inspiró a Federico García Lorca. Su vasto conocimiento de este repertorio atraviesa su trayectoria de principio a fin y aflora en muy diferentes facetas de su producción –como los dramas, conferencias y poemas–, además de proporcionarle muchos ratos de esparcimiento en veladas íntimas. Esto explica que el músico se jactara a menudo de dominar un amplísimo caudal de piezas y que se refiriera a sí mismo como “el loquito de las canciones”.

Entre las acciones emprendidas por el de Fuente Vaqueros para la recuperación y difusión de ese repertorio tradicional, la más relevante fue, sin duda, la grabación de las *Canciones populares españolas*, que alcanzó altas cotas de popularidad, y sobre la que se ha construido el presente programa de concierto. Se trata de un conjunto de registros realizados en 1931 para el sello discográfico La Voz de su Amo, en colaboración con la bailaora y cantante Encarnación López Júlvez,

“La Argentinita”. La compilación se recogió en cinco discos, que incluían diez piezas –una por cada cara– del cancionero popular español. Federico se encargó de la selección del repertorio, el arreglo y la armonización, mientras que “La Argentinita” puso su voz, tocó las castañuelas y, por momentos, taconeó.

El proyecto se fraguó en 1930, durante el viaje del poeta a Nueva York, donde coincidió con Federico de Onís –su anfitrión en la ciudad– y con “La Argentinita”, quien estaba de paso en la urbe durante una de sus giras. Ante la insistencia del primero, el granadino se decidió a grabar la colección discográfica con algunas de las piezas más queridas de su repertorio, contando para ello con la colaboración de su “comadre”, como la llamaba cariñosamente Federico. Se sellaba así la unión de dos figuras emblemáticas del período: ella era una artista muy completa, que bailaba, cantaba y actuaba en diferentes propuestas teatrales de vanguardia, considerada durante años como la reina de las variedades en España; él –de sobra



Encarnación López Júlvez, “La Argentinita”, junto con Federico García Lorca y Rafael Alberti, 1934

es conocido–, un poeta y dramaturgo elogiado ya a comienzos de los años treinta, sobre todo por prestar su voz al pueblo.

En la selección de piezas, Lorca priorizó las canciones granadinas que había aprendido de viva voz en su niñez, como *Los cuatro muleros*, *El romance pascual de los pelegrinitos*, *Las tres hojas*, *En el café de chinitas* o el *Zorongo gitano*. A ellas añadió algunas de sus composiciones predilectas, como el romance de capea *Los mozos de Monleón*, que tomó del cancionero salmantino de Dámaso Ledesma, o *Las morillas de Jaén*, procedentes del

Cancionero de Palacio, de finales del siglo xv. El resultado es un conjunto integrado por composiciones muy sentidas y vividas, que acompañaron al escritor como fondo de armario en sus conferencias, fines de fiesta teatrales y tertulias improvisadas.

Desde un primer momento, las canciones seleccionadas y arregladas por Lorca tuvieron muy buena acogida. Al éxito discográfico y radiofónico hay que unir el triunfo teatral, pues tanto Federico como “La Argentinita” hicieron versiones escenificadas de ellas, que recorrieron España acompañando al teatro de La Barraca, o subieron a los escenarios americanos durante las giras de la bailarina; resulta muy sugerente imaginarla ejecutando su versión del trágico romance *Los mozos de Monleón*, mitad cantado, mitad recitado, ataviada



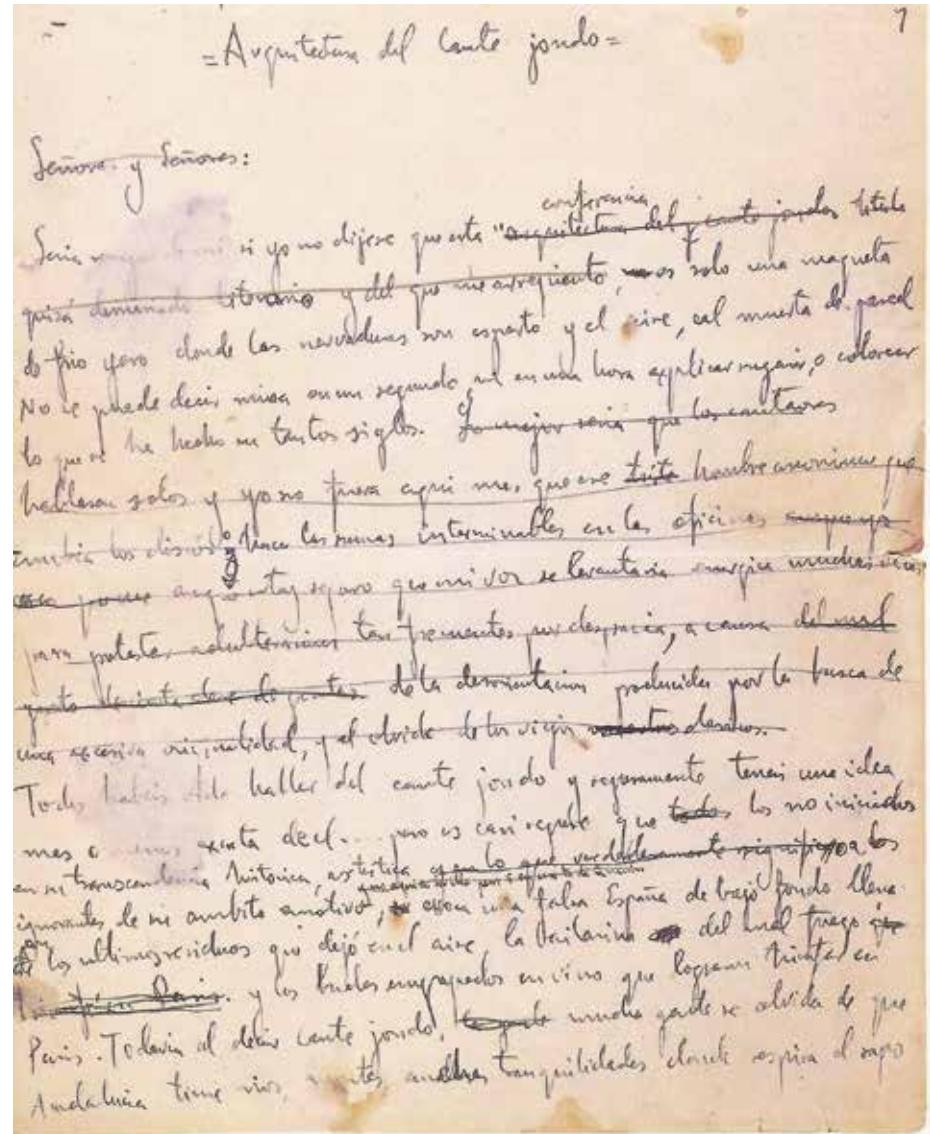
Fotografía de Federico García Lorca y "La Argentinita"

con el traje típico de Candelario. Sus melodías asequibles y la mitificación de Lorca tras su trágica muerte han facilitado la pervivencia de este repertorio, explotado hasta la saciedad.

En ese proceso de resignificación, las canciones de Lorca han encarnado diferentes mensajes, acompañando el devenir histórico de España. Así, en plena Guerra Civil, estas piezas fueron utilizadas como una poderosa arma, convertidas en símbolo de la resistencia republicana. Basta pensar en el *contrafactum* de *Los cuatro muleros*, transmutados en el cancionero de la guerra en *Los cuatro generales*, cuyo texto rememora el asalto de los rebeldes a Madrid en noviembre de 1936. La melodía

recogida por Lorca, merced a su nuevo texto, infundiría ánimo tanto a la población asediada como a los combatientes, gracias a los potentes altavoces y a los megáfonos ambulantes que circulaban en el frente, con versos como los que siguen: "Madrid, ¡qué bien resistes!, / mamita mía, los bombardeos. / De las bombas se ríen, / mamita mía, los madrileños".

Contradictoriamente, las mismas coplas que habían servido para frenar el avance de las tropas sublevadas durante la guerra, continuaron vigentes en el período franquista. Y es que, por su carácter popular, las canciones lorquianas encajaron como un guante en la imagen estereotipada



Manuscrito de la conferencia de Federico García Lorca "Arquitectura del cante jondo", 1931

de España que se pretendía promocionar desde la dictadura. Esto explica que las piezas fueran ampliamente glosadas en la gran pantalla, sobre todo en producciones que buscaban el exceso en los trajes,



Cubierta del *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca. Madrid, Ediciones Ulises, 1931

las costumbres y los bailes regionales. La introducción de este repertorio inmortalizado por Lorca se aprecia sobre todo a partir de los años sesenta –mentar al poeta desde el régimen que lo asesinó requería dejar reposar el cadáver un tiempo prudencial–, en películas como *Café de chinitas* (1960) o *La nueva cenicienta* (1964). La primera narra la biografía fantaseada de un cantante, lo que sirve de pretexto para exhibir quince números flamencos interpretados por sus protagonistas (Antonio Molina y Rafael Farina,

principalmente). La segunda es una parodia de *West Side Story*, en la que la actriz y cantante Marisol retoma cantos como el *Zorongo* y *Anda jaleo*. El éxito de esta película fue tal que incluso se puso a la venta un álbum colecciónable de 224 cromos, con imágenes extraídas de la misma.

Durante este segundo período de la dictadura, las melodías lorquianas entraron en un proceso de normalización, lo que facilitó su consumo desde diferentes escenas musicales. De este modo, Los



Caricatura de Antonio López Sancho para la crónica publicada en el diario ABC sobre el Concurso de Cante Jondo (Granada, junio de 1922)

Pekenikes iniciaron la época dorada del pop español con su versión instrumental de *Los cuatro muleros* (1964), el tema que los catapultó a la fama. Por primera vez, un conjunto de rock llegaba a lo más alto de las listas de éxitos nacionales tras fusionar la canción popular con el novedoso sonido de la guitarra eléctrica Fender. Siete años después, en 1971, Los Relámpagos emulaban la fórmula al adaptar el *Café de chinitas* y el *Zorongo gitano* a los relatos musicales más actuales.

En este punto, los usos de las canciones se multiplican hasta tal punto que es imposible seguir su andadura. Entre sus funciones, las canciones de Lorca han tendido hilos imaginarios con la nación perdida

para aquellos que vivían en el exilio; se han convertido en imprescindibles dentro del repertorio de concierto: gracias, entre otras, a las magníficas versiones de las sopranos Victoria de los Ángeles y Teresa Berganza; han sido representantes diplomáticas en diferentes eventos culturales (sin ir más lejos, sonaron para celebrar el septuagésimo quinto aniversario de la independencia de la India, en un concierto impulsado por la embajada de España en Nueva Delhi); han servido para dar voz a los desfavorecidos, haciendo las veces de canción protesta (pensemos en el tandem perfecto formado por Lorca y Camarón de la Isla, unidos en la defensa del pueblo gitano); y se han invocado para llorar la muerte del poeta y traer al presente el pasado más cercano, como hizo recientemente Rozalén al poner voz al emblemático *Anda jaleo*. Versiones en forma de copla, líricas, pop, rock o a la guitarra demuestran la capacidad

de estas piezas para sobrevivir de generación en generación, albergando numerosas tradiciones e influencias.

Entre tanta disparidad, destacan por su abundancia las recreaciones en clave flamenca, que revelan la inclinación de los artistas jondos por el escritor granadino. Dicha predilección no es casual: se justifica, en parte, por el empleo que hace Lorca de la métrica tradicional –como el romance, la seguidilla y la soleá–, que facilitará la creación de melodías a partir de sus versos. En un plano más profundo, el poeta y dramaturgo fue un apasionado del flamenco, con el que mantuvo un contacto muy directo, y que contribuyó activamente a dignificar. En agosto de 1921 afirmó que estaba aprendiendo a tocar la guitarra y aseguró ser capaz ya de acompañar “fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías y ramonas”. En junio de 1922 organizó junto a Manuel de Falla el Concurso de Cante jondo, una iniciativa pionera con la que se pretendía recuperar el flamenco primitivo. Y, de forma continuada, se prodigó en los círculos flamencos, lo que explicaría su familiaridad con los cantaores pasados y presentes –muchos de los cuales son citados encomiasticamente en su conferencia “Arquitectura del cante jondo”– y la colección de discos que atesoró, con grandes intérpretes como la Niña de los Peines, Tomás Pavón, el Niño Ricardo o Melchor de Marchena.

Cual si quisieran saldar esa deuda, los artistas flamencos han versionado a Lorca –y, en concreto, sus canciones– a través de numerosas propuestas. Como homenajes tempranos sobresalen las grabaciones de la Niña de los Peines (1936) y de Pepe Marchena (1963). En 1965, Paco de Lucía grabó estos mismos temas a la guitarra, al tiempo que abría una senda para el acercamiento de dos mundos muy estimados por el poeta, y destinados a converger: el flamenco y el jazz. Otros nombres propios que han hecho suyas las canciones lorquianas son los del saxofonista Pedro Iturralde (en colaboración con el propio Paco de Lucía); el coreógrafo y bailarín Antonio Ruiz Soler; y los cantaores Camarón de la Isla, Carmen Linares o Estrella Morente.

A esta saga se unen hoy la cantaora flamenca Esperanza Fernández, el pianista de jazz Chano Domínguez y el percusionista Miguel Fernández, quienes recorrerán en su itinerario artístico las mismas canciones populares que grabaron Lorca y “La Argentinita” (a excepción del *Romance pascual de los pelegrinitos*), más tres piezas ajenas a la colección discográfica, pero imprescindibles para el poeta: *El vito*, *La tarara* y *Los reyes de la baraja*. Juntos revisitarán este corpus archiconocido para, como decía Jorge Guillén, cantarlo, soñarlo y reinventarlo, ensanchando más, si cabe, el universo musical de Federico García Lorca.

Esperanza Fernández, cantaora



Nacida en el barrio de Triana, es una cantante flamenca que proviene de una familia de relevantes cantaores, guitarristas y bailaores. Ha sido valorada como una de las mejores voces del cante flamenco, destacando la gran versatilidad de su voz a la hora de prestarse a estéticas musicales bien diferentes entre sí, desde dúos flamencos hasta *big bands*, pasando por orquestas de cámara y sinfónicas. Ha sido intérprete protagonista de la versión de *El amor brujo* de La Fura dels Baus, y es la cantaora que más veces ha interpretado la obra junto con diferentes orquestas sinfónicas y directores. Artista con gran proyección internacional, ha actuado en ciudades como Nueva York, París, Lisboa, Bruselas, Jerusalén o Tokio, y ha sido nominada a los prestigiosos premios Grammy Latinos.

Chano Domínguez, piano



Es uno de los músicos de jazz “reclutados” por el flamenco más célebres, aunque ya se había sumergido en este último género desde pequeño. El primer instrumento que aprendió a tocar, de oído, fue la guitarra, y después también se aventuró en el rock con su teclado. Antes de descender a la escena flamenca con su Chano Domínguez Trío, había trabajado con

artistas de renombre como Pepe de Lucía, Potito y Juan Manuel Cañizares. Ha logrado una inusual integración entre ritmos e idiomas del jazz y del flamenco, tocando tangos, alegrías, bulerías, fandangos y *soleá*s en su piano con una estructura de jazz tradicional. Hoy en día, es uno de los músicos más demandados en toda la escena musical española de cualquier género musical y ha trabajado con artistas de la talla de Enrique y Estrella Morente, Martirio, Marta Valdés, Ana Belén, Carles Benavent, Paco de Lucía, Herbie Hancock, Jack DeJohnette y Wynton Marsalis con la Lincoln Center Jazz Orchestra. Asimismo, ha grabado, producido y editado varios discos que le han llevado a recibir sendas nominaciones en los premios Grammy y Grammy Latinos.

Miguel Fernández, percusión



Miguel Fernández es un percusionista con una amplia trayectoria en el mundo del flamenco. Es miembro de la compañía de Miguel Vargas Flamenco Dance Theater desde 2014 y de la de Manuel Ramírez desde 2016. También ha podido colaborado con artistas como Marina Heredia, El Farru, Rocío Márquez, María Terremoto o Manuel Fernández Montoya, “El Carpeta”. En la actualidad, figura como percusionista oficial de la cantaora Esperanza Fernández, así como del guitarrista Miguel Ángel Cortes y del cantaor Juan José Villar.

Selección bibliográfica

Victoria Cavia. "El joven García Lorca: un paisaje musical de sus textos a través del mundo sonoro de Verlaine y Debussy", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, tomo 1, vol. 2 (2005), pp. 148-188.

Antonio F. Cao. "La interioridad dramática de Federico García Lorca", *Revista de Estudios Hispánicos*, año 9 (1982), pp. 23-29.

Federico García Lorca, *Epistolario completo*. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.

Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986.

Federico García Lorca. *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 1997.

Alba Agraz Ortiz, *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*, Barcelona, Anthropos, 2020.

Nelson R. Orringer, *Lorca in Tune with Falla: Literary and Musical Interludes*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

Marco Antonio de la Ossa, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Alpuerto y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 2014.

Jorge de Persia, "Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional", en Susana Zapke (ed.), *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 67-87.

Pilar Román Martínez, *Música y estética en la obra de Federico García Lorca: edición y estudio del repertorio de La Barraca*. Tesis doctoral inédita. Granada, Universidad de Granada, 2016.

Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía anotados*. Madrid, Fundación Juan March, 1993.

Los músicos escriben a Federico García Lorca. (Epistolario completo conservado en la Fundación Federico García Lorca), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

Elena Torres Clemente, autora de las notas al programa



Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, su carrera investigadora se centra en la música española del siglo XX y, fundamentalmente, en la figura y la obra de Manuel de Falla, tema en el que es considerada como una de las máximas especialistas internacionales. Sus trabajos han sido reconocidos con varios galardones científicos, como el Premio de Investigación Musical de la Sociedad Española de Musicología y la Beca Leonardo de la Fundación BBVA. Es miembro del comité científico del Archivo Manuel de Falla y Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Elena Torres Clemente

ISSN: 1989-6549, mayo 2024
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Ilustración
Alfredo Casasola

Impresión
Ágata Comunicación Gráfica

Agradecimientos
Archivo Manuel de Falla
Centro Federico García Lorca
Javier Pérez Fernández
Dario Pérez Andrés
Diana Visaitova

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreiras Díaz

Asistente de coordinación
Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "El universo musical de García Lorca", mayo de 2024 [notas al programa de Elena Torres Clemente]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

48 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, mayo 2024).

Programas de los conciertos: [I.] Lorca: *in memoriam*. "Obras de R. Hahn, A. Terzian, M. de Falla, F. Poulenc y F. García Lorca", por Ana María Valderrama, violín y David Kadouch, piano; [II.] Lorca en forma de canciones. "Obras de M. T. Prieto, F. Poulenc, J. Legido, A. García Abril, B. Mariño, M. Ortega, F. García Lorca y J. M. Sánchez-Verdú", por Raquel Lojendio, soprano y Aurelio Viribay, piano; [III.] "Poemas lorquianos del cante jondo" "Selección de canciones españolas antiguas armonizadas por F. García Lorca", por Esperanza Fernández, cantaora; Chano Domínguez, piano y Miguel Fernández, percusión, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15, 22 y 29 de mayo de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para violín y piano - S. XX.- 2. Sonatas.- 3. Canciones.- 4. Arreglos (Música).- 5. Canciones (Soprano) con piano - S. XX.- 6. Canciones (Soprano) con piano - S. XXI.- 7. Canciones (Cantaora) con piano y percusión.- 8. Música tradicional – Arreglos (Música).- 9. García Lorca, Federico (1898-1936).- 10. Programas de conciertos.- 11. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisso
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongoius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales**:
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2023-24: LA EMOCIÓN DE LAS VOCES

5 JUN

Die Singphoniker

Obras originales y arreglos vocales de diversos géneros musicales, desde música clásica al jazz, pasando por el pop

LA

MARCH

Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos.](http://march.es/madrid/conciertos)

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:



TEATRO MUSICAL DE CÁMARA:

DOMITILA

Ópera de cámara con música y texto de
João Guilherme Ripper

22, 25, 28 Y 29 SEP

Borja Mariño, dirección musical y piano

Nicola Beller Carbone, dirección de escena

Ana Quintans, soprano (*Domitila*)

Irene Martínez Navarro, clarinete

Ángela Rubio, violonchelo

Estreno en España

Nueva coproducción de la Fundación Juan March,
el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Mayor de Bogotá

Notas al programa de **João Guilherme Ripper** y **Augusto Techera**