

## «Yo soy amor que no muere»: Federico García Lorca ante Ludwig van Beethoven. Documentos, textos y transtextualidad

## «I am Love that never dies»: Federico García Lorca on Ludwig van Beethoven. Documents, texts and transtextuality

---

MANUEL ANTONIO BROULLÓN-LOZANO

Dirección postal completa de la institución [la incluirá el editor tras la evaluación anónima]

Dirección de correo electrónico [la incluirá el editor tras la evaluación anónima]

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0840-474X>

Recibido: 21.12.2021. Aceptado: 05.03.2022.

Cómo citar: 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: 67-90.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/31.2022.67-90>

**Resumen:** Ludwig van Beethoven es un personaje habitual en la *juvenilia* de Federico García Lorca (1915-1920). En realidad, durante este periodo, Lorca fue más reconocido como músico que como poeta, debido a su formación de pianista desde la estética de la moda secular. En consecuencia, García Lorca se convierte en una fuente de gran interés para conocer la recepción de la obra de Beethoven en la Edad de Plata de la cultura hispánica. En este trabajo, mediante una metodología comparatista, examinaremos el archivo musical y la obra juvenil del autor granadino, con tal de mostrar 1) una interpretación de la obra y la biografía de Beethoven en la España de principios del siglo XX; y 2) cómo las escrituras de Lorca pueden ser leídas como una evolución romántica con una fuerte base en la estética musical.

**Palabras clave:** Federico García Lorca; Ludwig van Beethoven; Evolución romántica; Literatura Hispánica; Edad de Plata.

**Abstract:** Ludwig van Beethoven is an usual character on Federico García Lorca's *juvenilia* (1915-1920). Actually, during this period, Lorca has been more known as a musician than as a poet, due to his piano studies on the secular aesthetics. In consequence, García Lorca becomes an interesting source to investigate the reception of Beethoven's works at the «Edad de Plata» of the Hispanic Culture. In this essay, the musical archive and the early poems of the spanish writer shall be examined with a comparatist methodology. Results will show: 1) an interpretation on how Beethoven works and biography have been received in Spain at the beginning of the XXth Century; and 2) how Lorca's writings might be read as a romantic evolution with a strong base on music aesthetics.

**Keywords:** Federico García Lorca, Ludwig van Beethoven, Romantic evolution, Hispanic Literature, Silver Age.

---

## INTRODUCCIÓN: LA EVOLUCIÓN ROMÁNTICA ENTRE DOS SIGLOS

La emblemática fecha para la Literatura Hispánica de 1927 coincide con el primer centenario de la muerte de Ludwig van Beethoven. No pasó desapercibido este acontecimiento en la Edad de Plata de la cultura hispánica (1902-1939). Mientras se preparaba el homenaje a Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla, que dio lugar al bautismo nominal de la «Generación del 27», se sucedieron los tributos al músico alemán, a través de las retransmisiones radiofónicas, o de los distintos ciclos de recitales y conferencias organizadas para la ocasión.

Con motivo de la fecha precisa del aniversario, el día 26 de marzo de 1927, el diario *El Sol* daba noticia de los tres conciertos que el cuarteto Gewandhaus, procedente de Leipzig, ofreció en las sedes de la Sociedad Filarmónica y del Círculo de Bellas Artes de Madrid<sup>1</sup>. En la misma cabecera, Adolfo Salazar publicaba el artículo «Beethoven: la música de cámara hacia el futuro», en donde destacó el carácter revolucionario de la obra del maestro de Bonn con sonoras adjetivaciones: «impulso genial», «una salida a lo desconocido», «renovador y perfecto», «vuelo de águila enérgico que de un aletazo lo eleva a las más altas regiones», «el genio se ha superado de tal modo a sí mismo que empieza a encontrar satisfacción en disolver sus componentes en una masa nebulosa, constelada de puntos brillantes»... (Salazar, 26/03/1927: 4). Con fecha de 1930, el mismo crítico sintetizó los rasgos más trascendentes de la figura de Beethoven en *La música contemporánea*:

[...] un rasgo típico de la evolución romántica es su carácter transhumante, que unas veces se inclina por lo pintoresco, sin grandes riesgos, y otras por el exotismo bien europeizado. La vuelta a la Naturaleza, que exigió a Beethoven mancharse la ropa y enredarse en el cabello, iba a ser domeñada por la elegancia romántica. (Salazar, 1982: 117-118)

Reivindicación de lo natural, heterodoxia, complejidad en la expresión, exploración de las regiones más oscuras de la realidad, mezcla, renovación... todos los rasgos de la mitología estética romántica quedan

---

<sup>1</sup> Se queja el redactor de que estando prohibidos los conciertos sinfónicos por «razones gubernativas que no podemos poner en duda» –recuérdese que en 1927 está vigente la dictadura de Primo de Rivera–, «no se podrá tributar homenajes más solemnes a Beethoven» («La vida musical», 26/03/1927: 6).

patentes en esta valoración, a cien años de distancia de la música y de la vida de Beethoven.

Un salto en el tiempo. Nueve años antes, en 1918, el periódico granadino *El Éxito* llevaba en sus páginas una oda de Emilio Nadal Péramos al guitarrista Andrés Segovia. En este poema se compara al músico con Mozart, Beethoven o Wagner. El canon está consolidado. Solo unas páginas más adelante figura una elogiosa crítica de Luis de Luna al libro primerizo de un conocido pianista granadino que ahora se estrena en el campo de la creación literaria: *Impresiones y paisajes*. Su nombre, Federico García Lorca: «[...] artista enamorado de Chopin y Beethoven, cuyos genios hace revivir al posar sus dedos maravillosamente sobre el teclado; un inspirado compositor musical de preciosas baladas, soberbias sonatas, de elegantes poemas, y de melancólicos cancioneros de niños» (10/05/1918: 3).

Luis García Montero (2016) ha señalado que Lorca es ante todo un autor de formación post-romántica, a la moda secular, como ponen de manifiesto sus temas y su estilo, especialmente, en sus primeras obras, reunidas bajo el nombre de *juvenilia* (1915-1920). Este espíritu de la «evolución romántica», como hemos visto que lo llamaba Adolfo Salazar, surge «a la luz de la contradicción», en ajustado equilibrio entre la tradición y las vanguardias (García Montero, 2001), entre la reacción antiromántica y la evolución (San José Lera, 2012), de modo que bebe de fuentes múltiples. Y una de ellas es el repertorio musical, entre cuyos referentes, en los años adolescentes y antes de la intensa relación con Manuel de Falla, sobresale el nombre de Ludwig van Beethoven, desde su imagen difundida a principios del siglo XX en torno al mito romántico por excelencia; epítome del «amor oscuro» y de la iconografía lunar, tan lorquianas, pero al mismo tiempo, tan características del XIX.

En este trabajo pretendemos indagar dichas fuentes mediante un ejercicio de Literatura Comparada en dos frentes. El primero de ellos consiste en rastrear la presencia de Beethoven en el archivo musical del granadino, según los documentos hoy por hoy conservados en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca (AFFGL) (Broullón-Lozano, 2021). El segundo, siempre en conexión con los resultados anteriores, consiste en relacionar, sea desde el plano del contenido, sea desde el plano de la expresión, aquellos elementos con los textos de la *juvenilia*, en los cuales sea posible encontrar las correspondencias que justifiquen el espíritu de la evolución romántica en esta etapa de la trayectoria del poeta, asumidos desde su formación y vocación musical.

## 1. DOCUMENTOS EN EL ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA (AFFGL)

Actualmente, de los 88 documentos de música impresa<sup>2</sup> que se conservan en el AFFGL, cinco corresponden a obras de Ludwig van Beethoven –una proporción nada desdeñable, teniendo en cuenta el carácter variopinto de las obras: desde canciones infantiles hasta música clásica, *foxtrot*, pasodoble, zarzuela, copla... Roger D. Tinnell, en la segunda edición de su índice musical lorquiano (1998: 408-409), desglosa este número en 28 elementos, desplegando el contenido de las colecciones de partituras. El mismo autor también recomienda completar la lista mediante la reconstrucción que permiten realizar las fuentes indirectas o aquellos testimonios que den cuenta de que otras partituras de Beethoven estuvieron alguna vez sobre el atril del piano de García Lorca. Podemos elaborar el siguiente cuadro de resumen con los documentos conservados (figura 1).

El origen editorial de las partituras en Milán, París y Leipzig, está en sintonía con el canon continental, de acuerdo con los planes de estudio de los conservatorios de estas ciudades a finales del siglo XIX y principios del XX. Además, el examen material de los documentos pone de manifiesto que han sido muy utilizados, a la vista de sus dobleces, de las esquinas romas o gastadas, con alguna rotura incluso, que no obstante pueden ser signos del paso del tiempo. Lo que no deja lugar a dudas de su uso frecuente son los apuntes manuscritos con la caligrafía y rúbrica de Federico García Lorca, sobre todo en la página de la sonata núm. 21 y en la hoja de respeto de la colección de Enoch Frères con la mención explícita a las sonatas «Appassionata» y «Aurora»<sup>3</sup> entre grandes signos de exclamación.

---

<sup>2</sup>A la fecha de culminación de este trabajo, los documentos de música impresa del AFFGL no se encuentran catalogados ni tienen una signatura que permita su identificación. Se encuentran, no obstante, custodiados en buen estado de conservación en la cámara acorazada del Centro Federico García Lorca de Granada y disponibles para su consulta mediante copias impresas.

<sup>3</sup> El catálogo de Tinnell (1998: 140) señala la correspondencia entre el título de la sonata núm. 21 de Beethoven y el de uno de los pasajes de *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 2008b, II: 284). Nos parece sin embargo que esta coincidencia es meramente accidental, pues nada en el contenido semántico o en la estructura permite encontrar relación alguna con la obra musical más allá de la conexión de esta evocadora palabra asentada en el imaginario lorquiano desde la adolescencia, aún con el tipo de figuras que describen una «aurora» decadentista con «columnas de cieno» y motivos que apuntan hacia lo siniestro

Número	Obra	Datos de la edición
1	Op. 2, núm. 1, 2, 3, sonatas para piano núm. 1, 2 y 3	«Sonaten für pianoforte solo herausgegeben von Louis Köhler und Adolf Ruthardt». Leipzig, C. F. Peters. Sonatas 1-15.
2	Op. 7, núm. 4, <i>Gran sonata</i>	
3	Op. 10, núm. 1, 2, 3, sonatas para piano núm. 5, 6, 7	
4	Op. 13, sonata para piano núm. 8, <i>Pathétique</i>	
5	Op. 14, núm. 1, 2, sonatas para piano núm. 9 y 10	
6	Op. 22, sonata para piano núm. 11	
7	Op. 26, sonata para piano núm. 12	
8	Op. 27, núm. 1, 2, sonatas para piano núm. 13 <i>Quasi una fantasia</i> y 14 <i>Al claro de luna</i>	
9	Op. 28, sonata para piano núm. 15, <i>Pastoral</i>	
10	Op. 31, núm. 2: sonata para piano núm. 17, « <i>Tempestad</i> »	
11	Op. 31, núm. 3: sonata para piano núm. 18, <i>La caza</i>	
12	Op. 49, núm. 1: sonata para piano núm. 19	
13	Op. 49, núm. 2: sonata para piano núm. 20	
14	Op. 53: sonata para piano núm. 21, <i>Waldstein</i> o <i>Aurora</i>	
15	Op. 54: sonata para piano núm. 22	
16	Op. 57: sonata para piano núm. 23, <i>Appassionata</i>	
17	Op. 78, sonata para piano núm. 24, <i>Para Teresa</i>	
18	Op. 79, sonata para piano núm. 25	
19	Op. 81 a, sonata para piano núm. 26, <i>Les adieux</i>	
20	Op. 90, sonata para piano núm. 27	
21	Op. 101, sonata para piano núm. 28	
22	Op. 106, sonata para piano núm. 29, <i>Hammerklavier</i>	
23	Op. 109, sonata para piano núm. 30	
24	Op. 110, sonata para piano núm. 31	
25	Op. 111, sonata para piano núm. 32	
26	Op. 8, «Serenade für violine, viola und violoncelle»	Für pianoforte solo (August Horn). Leipzig, C. F. Peters.
27	Op. 67, «Sinfonia No. 5»	Transcripción para piano. Pp. 3-8, parte del segundo movimiento. Una partitura de hojas sueltas, sin tapas.
28	Op. 72. <i>Fidelio. Opera in due atti.</i>	Milano, Ricordi & Co.

Figura 1. Cuadro resumen de los documentos conservados

A ello se unen dos documentos efímeros<sup>4</sup> a tener en cuenta: el programa de mano del Homenaje a Manuel de Falla celebrado los días 8 y 9 de febrero de 1927 (sign. ProgmM-8), y un programa del «Ciclo de conciertos de la Sociedad Beethoven» (Tinnell, 1998: 107-108) – institución granadina que se implicó activamente en la organización del Concurso del Cante Jondo en junio de 1922. Figuran allí obras de Chopin, Debussy, Ravel, Rossini y Beethoven, entre otros.

En definitiva, esta documentación pone de manifiesto la familiaridad de Federico con el repertorio beethoveniano. Por un lado, como melómano, pues frecuentaba los conciertos en los que se incluían

del romanticismo: «huracán de negras palomas», «aguas podridas», el gemido, la «luz sepultada por cadenas y ruidos», etcétera.

<sup>4</sup> Los documentos efímeros sí están catalogados, como puede consultarse en el índice de Christian de Paepe (2005).

frecuentemente dichas obras. De la otra parte, como músico, tanto en su formación, como en el repertorio que ofrece al público en sus recitales. Recuerda al respecto Luis Jiménez Pérez que «[FGL] iba a mi casa y tocaba trozos de *La Patética* de Beethoven» (Tinnell, 1998: 24); y lo hacía, según María del Reposo Urquía, «con un brío tremendo» (Gibson, 06/11/1966: 44).

## 2. UNA FORMACIÓN MUSICAL A LA MODA: EL MITO DEL GENIO ROMÁNTICO

El refinado gusto del granadino se explica por su formación musical, que atravesó varias fases (cfr. Gibson 1985: 100 y ss.; Soria Olmedo, 2000; García Lorca, 1996: 49; De Persia, 1989: 67-89). En torno a 1908, durante su estancia en Almería, tomaron los hermanos Francisco y Federico García Lorca lecciones particulares de música, prolongadas a su regreso en Granada bajo el magisterio de Eduardo Otense, organista de la Catedral y pianista en el Casino. Más adelante, el profesor de piano pasaría a ser Antonio Segura Mesa. Tras la muerte de este, en 1916<sup>5</sup>, Lorca aún recibiría clases de Juan Benítez –organista titular de la Catedral de Granada– hasta 1919, cuando ingresó en la madrileña Residencia de Estudiantes.

A Segura Mesa está dedicado el libro *Impresiones y paisajes*, de 1918. En la página cuarta de la edición *princeps*<sup>6</sup> se lee la siguiente dedicatoria impresa:

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmientosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado, y que sufría de sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata beethoveniana. (García Lorca, 1918: 4)

<sup>5</sup> La muerte de Segura Mesa en 1916 truncó la carrera musical de Federico García Lorca, alentado por su maestro para que prosiguiera sus estudios de piano en el Conservatorio de París (De la Ossa 2014: 46). Sin embargo, el criterio familiar terminó por desoír al profesor con tal de que Federico continuase sus estudios en la Universidad de Granada y, posteriormente, a partir de 1919, en Madrid.

<sup>6</sup> Edición impresa en Granada, en la tipografía de Paulino Ventura Traveset. El ejemplar consultado se encuentra en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (sign. BHR/Caja IMP-4-051). En la *Obra completa*, se puede consultar en el volumen VI, «Prosa 1» (2008b, VI: 74-196).

En otras declaraciones posteriores, García Lorca vuelve a asociar la imagen de su maestro –en sentido físico y psicológico– con todas las cualidades del genio romántico: «Diría Lorca que su maestro fue discípulo de Verdi» –como Beethoven lo fue de Haydn– «y que había hecho una ópera colosal, *Las hijas de Jephthé*, que se llevó un horrible pateo» (Gibson, 1985: 101). Ian Gibson añade que «además de estimular la innata aptitud musical de su alumno y de asegurarle la adquisición de una excelente técnica pianística y de unos sólidos conocimientos de armonía», el profesor contaba a su discípulo «las vicisitudes de su vida de compositor fracasado». Y ello «con emoción religiosa»: «¡que yo no haya alcanzado las nubes no quiere decir que las nubes no existan!» (Gibson, 1985: 101).

Dicha imagen no se ajusta del todo a la realidad. Tenemos serias dudas de que el profesor de piano haya recibido lecciones regulares de Giuseppe Verdi, pues no hay constancia de que saliera jamás de España. Cabe la posibilidad de que ambos se hubieran conocido durante la visita a Granada del compositor italiano en 1864, cuando Segura Mesa contaría con 22 años. Tampoco es autor de «óperas colosales», sino de varias zarzuelas con una más que escasa proyección, todas posteriores a 1861: *El alcalde vinagre*, *Cesar para ver*, *El señor conde* o *La hija de Jephthé*. Su «modestia enfermiza» fue la causa de que no llegara a estrenar las obras en Madrid, como era preceptivo para acceder al éxito (Gibson, 1985: 102).

Las fotografías que conservamos de Segura Mesa, además, muestran a un hombre con cabello escaso, bigote a la moda y mirada apacible<sup>7</sup>. Por el contrario, la imagen que se desprende de la dedicatoria de *Impresiones y paisajes* remite al célebre retrato de Beethoven de Joseph Karl Stieler de 1820; imagen pareja a la mitificación propagada por las biografías traducidas y editadas en español durante la Edad de Plata. Fueron muchas y variadas, casi todas de origen francés, aunque traídas a la lengua española por destacados intelectuales, lo que nos habla de la popularidad del personaje.

Juan Ramón Jiménez llevó a cabo desde las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes en 1915 una traducción de la *Vida de Beethoven* del francés Romand Rolland –por cierto, Premio Nobel de Literatura en 1915. Francisco Ayala, también granadino y de la misma generación que Lorca, haría lo propio, más tarde, con el texto de Emil Ludwig en Editorial Losada. La familia García-Lorca estuvo suscrita a la colección *Música* y

<sup>7</sup> Véase la ficha de Antonio Segura Mesa en *Universo Lorca* [consulta: 7-10-2019]: <<https://www.universolorca.com/personaje/segura-mesa-antonio/>>.

*músicos* de la Sociedad didáctico-musical, de la que se conservan en el AFFGL seis números del año 1913 (sign. 30), y que incluye biografías de distintos autores del canon clásico. A partir de estos textos, a los que se podrían sumar los de André Hevesy –cuya edición española en Mundo Latino se hizo anunciar en el diario *El Sol* el 25 de marzo de 1927 como «verdadero breviario de cuantos aman la figura y la música del más grande de sus genios» (25/03/1927: 2)–, o la de Jean Chantavoine –traducida en 1916–, se construye la imagen mítica de un alma atormentada, una sensibilidad agitada por el martirio de la soledad y un torrente creativo condenado a la incomprensión.

### 3. TEMATIZACIÓN DEL MITO ROMÁNTICO EN LA OBRA LITERARIA JUVENIL (1915-1920)

No es de extrañar que tal imagen mitificada trascienda al plano literario: “cimentando en la música el estímulo de la creación y de los modelos estéticos que han de ir viniendo” (Agraz Ortiz, 2020: 236).

Datación	Género/ título	Cita
[S. f.]	[Prosa]: «¿Qué hay detrás de mí?»	«La música de Beethoven lo dice sangrando».
[S. f.]	[Prosa]: «Divagación sobre las reglas de la música».	«Nadie, con palabras, dirá una pasión desgarradora como habló Beethoven en su <i>Sonata appassionata</i> ».
[S. f.]	[Prosa]: «El poema de mis recuerdos», fragmento «Oración».	«Beethoven fue más supremo porque se consumió en las azules llamas del imposible».
[S. f.]	[Poesía]: «Gabinete».	«El piano no quiere más que a Beethoven».
[S. f.]	[Prosa]: «Sonata que es una fantasía».	«[...] hecha con gotas de sangre y de corazón herido. El aire se llena de Beethoven».
13/04/¿?	[Prosa]: «Mística que trata del dolor de pensar».	«El piano está sonando la sonata 'Claro de luna'; ¡Beethoven! ¡Beethoven que moriste de amar!».
02/01/1917	[Prosa]: «Nocturno apasionado. Lento», fragmento «El poeta».	«Beethoven. [...] Una campana marca el ritmo lúgubre del allegretto de la sinfonía séptima».
21/05/1917	[Prosa]: «Mística del amor infinito y del amor dulce».	«[...] unas manos blancas, ¡aquellos dedos que eran vida de Beethoven! El hombre ríe... canta... un himno de amor y de paz».
17/06/1917	[Prosa]: «Noche./ Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia».	«Tristitia rerum»: «Mientras exista todo esto habrá muchos soñadores dolorosos y habrá quien lllore de amor y habrá [quien] muera de tristeza y hastío y habrá languideces, y habrá suspiros...»
20/12/1917	[Poesía]: «Elogio/ Beethoven».	Dedicatoria, título.
¿?/01/1918	[Poesía]: «Dúo de violonchelo y fagot».	«[...] suena el andante de la Apasionata».
24/01/1918	[Poesía]: «Escudo».	«[...] solloza Beethoven en negra floresta».
¿?/¿?/1918	[Prosa]: <i>Impresiones y paisajes</i> , fragmento «Silos».	«[...] el allegretto de la Séptima fue el fragmento que ha preferido durante toda su vida».

Figura 2. Índice de obras juvenilia de Federico García Lorca

Aunque abundantes son las presencias de la música como sustancia de la expresión en la obra lorquiana, y en la convergencia interlingüística en el periodo en el que ubicamos nuestro corpus textual (Agraz Ortiz, 2020 y

Pastor Comín, 2021), ofrecemos a continuación el índice de obras de la *juvenilia* de Federico García Lorca en donde aparece, directa o indirectamente, Ludwig van Beethoven (figura 2).

### 3. 1. Transtextualidad: el signo musical en el texto literario

Varios son los modos en que la obra de Beethoven se injerta dentro de la *juvenilia* lorquiana. La primera de ellas es la cita –intertextualidad<sup>8</sup>–, en donde la obra musical aparece mencionada explícitamente por su título. Es el caso del poema «Dúo de violoncelo y fagot», en donde «[...] existe la mujer y el tono menor, suena el andante de la Apasionata. Formidable acorde gris plomizo» (García Lorca, 2008a: 161)<sup>9</sup>. Con este estilo netamente modernista describe García Lorca el tercer movimiento de la sonata para piano núm. 25, buscando la convergencia entre los lenguajes pictórico y sonoro, para elaborar una atmósfera lo suficientemente expresiva entre la sinestesia y la metáfora, con sentido melancólico, otoñal, decadente.

Vuelve a aparecer la *Appassionata* en la prosa «Divagación sobre las reglas de la música», texto en donde el recurso a la obra de Beethoven adquiere una función metatextual, siempre anclada en los mitos del romanticismo, en donde se trata de justificar el carácter irracional y natural de la música como discurso:

La música es en sí apasionamiento y vaguedad.

Con las palabras se dicen cosas humanas, con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar íntimamente unido a sus secretos. Nadie, con palabras, dirá una pasión desgarradora como habló Beethoven en su *Sonata appassionata*. (García Lorca, 1994: 289)

La música se presenta como un arte para iniciados, espíritus selectos dotados de una sensibilidad extraordinaria debidamente cultivada,

---

<sup>8</sup> Me remito a las definiciones metodológicas que proporciona Gerard Genette en el prólogo de *Palimpsestos* para desarrollar las modalidades de la trascendencia textual o transtextualidad (1989: 9-19).

<sup>9</sup> Reproducimos el contenido de las citas tal cual aparece en las ediciones consultadas, respetando la grafía y las cursivas o redondas del original.

conectada con lo inefable en mayor medida que el lenguaje, instrumento del poeta. Sin embargo, Lorca no renuncia a la palabra, sino que se alinea junto a aquellas voces que desde el siglo XIX venían demandando un arte nuevo; una renovación de la poesía por vía de la búsqueda de otra expresividad fruto de la contaminación entre los lenguajes artísticos (Orringer, 2014: 36-44): desde el predominio de la plasticidad del simbolismo o el modernismo, en detrimento del ritmo impostado de la métrica y la estrofa tradicionales, hasta la nueva musicalidad –a veces seca, otras, plena concesión a la sonoridad– de las Vanguardias. Pero este alegato por la nueva expresividad tenía un nombre propio en la década de los años diez, Rubén Darío, quien también aparece identificado en esta «Divagación».

Lo mismo ocurre con todas las artes y con la poesía. Llegó Rubén Darío «el Magnífico», y a su vista huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintiliano, y los que hacían poemas a Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón, hirió el silencio cuando cantó su «Marcha triunfal»; [...]. (García Lorca, 1994: 289)

Siguiendo esta genealogía entre el romanticismo, el simbolismo, el modernismo, y la búsqueda de una nueva expresividad, no es pues de extrañar que a imagen y semejanza del «Responso a Paul Verlaine» de Rubén Darío de 1986 –«Padre y maestro mágico, liróforo celeste/ que al instrumento olímpico y a la siringa agreste/ diste tu acento encantador; [...]» (1999: 146 y ss.)<sup>10</sup>, elabore García Lorca un «Elogio» a Beethoven en quintetos de arte mayor con rima AABBA. El poema consta de 65 versos agrupados en 13 estrofas –algunas incompletas. Está fechado el 20 de diciembre de 1917. Sigue la misma lógica del poeta nicaragüense, asociando al homenajeado una iconografía musical y mítica que envuelve la heterodoxia del personaje:

Divino maestro del ritmo y del alma,  
sangriento profeta de la sinfonía,  
tempestad de espíritu en vasos de oro,  
nube gigantesca de clamor sonoro,

<sup>10</sup> Veremos más adelante que el régimen simbólico báquico cobrará gran relevancia en otros escritos de Lorca.

arpa acariciada por la melodía. (García Lorca, 2008a: 111)

En esta primera estrofa destacan los marcados acentos rítmicos – típicamente lorquianos, en su faceta más popularista de las canciones y las ruedas: retorno a lo natural– en ritmos ternarios sobre segunda, quinta, octava y undécima sílabas, con cada verso rematado en palabra llana; cándida musicalidad que envuelve no obstante la iconografía decadentista de una naturaleza desatada, directamente asociada al lenguaje musical turbulento de un cierto Beethoven: «clamor sonoro». Contrastes que, como corresponde al género de la oda, aparecen tejidos junto a los signos del triunfo: las «tempestades de espíritu» se ven recompensadas con los «vasos de oro». Mas este triunfo solo puede venir dado por la vía del martirio ritual, pero también sexual, por el amor carnal nunca consumado: «Caverna de castidad lujuriosa», tal y como aparece mencionada más adelante, en el verso 20, la sensualidad de la música de Beethoven. En esta simbolización elige Lorca a la virginal patrona de la música, previa alusión indirecta a la sonata *Al claro de luna*:

Sendero de luna, de fuego y de nieve,  
canto doloroso de amor imposible,  
esfumado efluvio del gran violonchelo  
que pulsa la virgen Cecilia en el cielo.  
crepúsculo grana de luz intangible. (García Lorca, 2008a: 111)<sup>11</sup>

Se vuelve explícita más adelante en este poema la sonata para violín y piano núm. 9, *Kreutzer*, en el verso 45, cuando se compara a Beethoven con Mozart y Handel, quienes sostienen «la gran pluma/ con la que tú

<sup>11</sup> Imposible no reconocer las semejanzas de esta estrofa del «Elogio» con los versos de la Luna en la escena primera del acto III de *Bodas de sangre*: «¡Tengo frío! Mis cenizas/ de soñolientos metales,/ buscan la cresta de fuego/ por los montes y las calles./ [...] Pues esta noche tendrán/ mis mejillas roja sangre,/ y los juncos agrupados/ en los anchos pies del aire» (García Lorca, 2008b, III: 390). Atmósferas nocturnas, oxímoron entre fatuas llamas de fuego y duros cristales de hielo, la presencia misteriosa y amenazante de la Luna, heraldo del *fatum* trágico, anunciado en los insistentes acordes menores del *adagio sostenuto* de la sonata *Al claro de luna*. Los motivos, temas y figuras de estética romántica de la *juvenilia* ya contienen y ensayan todos los grandes símbolos lorquianos de la obra de madurez.

graves la sonata *Kreutzer*» (García Lorca, 2008a: 113)<sup>12</sup>. No es casual esta mención, pues considerada uno de los mayores méritos de virtuosismo en agilidad y expresividad, fue también una obra incomprendida que el destinatario de la dedicatoria, el *concertino* de la ópera de Viena, profesor del conservatorio e influyente crítico Rudolphe Kreutzer, tachó de ilegible y rechazó ejecutar –aunque tal vez fuera debido a sus limitaciones como intérprete dada la dificultad de la pieza (Moreno, 2005: 41-42).

Todos estos nombres de artistas heterodoxos conforman el santoral de una nueva religión pagana: la confesión órfica. La «Mística que trata del dolor de pensar» (García Lorca, 1994: 61-66) concluye con una oración que se asemeja al espíritu decimonónico wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*: la obra de arte y la sociedad del futuro, regidas por la belleza mística. Vuelve a aparecer la advocación beethoveniana, a cuyo modelo de mártir por su sordera, su genio presuntamente incomprendido y su amor no correspondido, se encomienda el devoto en su letanía:

Todos los que os burláis del romántico y del apasionado... descubríos y arrodillaos cuando paséis junto a uno que sufre de amor. [...] Yo me arrodillo ante la grandeza de espíritu de los hombres geniales. Yo soy de oraciones en su honor. Yo los amo y les pido que tengan misericordia de mí. Beethoven que moriste de amar, ten misericordia de mí. Chopin que moriste de pasión, ¡ten misericordia de mí! Hugo que moriste de grandeza, ten misericordia de mí. Divino Antonio<sup>13</sup> que moriste de sentimiento, ten misericordia de mí. Suave Rafael que moriste de tanto placer, ten misericordia de mí. Rubén Darío que moriste de sensualidad, ten misericordia de mí. Espíritus de los grandes amparadme con vuestros perfumes de consuelo. Espíritus de espíritus, el mío en la hora de la muerte sea con los vuestros para todos los siglos de los siglos. (García Lorca, 1994: 65-66)

Músicos geniales, poetas malditos, una naturaleza que envuelve con siniestras atmósferas los espacios literarios y proyecta hacia afuera las

<sup>12</sup> Recuérdese que la sonata *Kreutzer* (op. 47) no está entre las partituras del AFFLG. Esta ausencia hace pensar que el número de partituras de Beethoven que puso sobre su atril debió ser mucho mayor.

<sup>13</sup> Podría referirse a San Antonio de Padua (1195-1231), y más abajo, al pintor Rafael Sanzio (1483-1520), ambos, legados de una obra nada desdeñable a pesar de sus prematuros fallecimientos. Resulta escalofriante la coincidencia de que a los 36 años del santo italiano y a los 37 de Sanzio se les acerquen los 38 de Lorca en el momento de su asesinato el 18 de agosto de 1936.

controvertidas pasiones interiores... todo está dispuesto para enmarcar unas formas y unos temas preferidos.

### 3. 2. **Atmósferas románticas: metamorfosis y heterodoxia afectivo-sexual**

Idéntica estrategia de semiotización del espacio mediante un tiempo suspendido sobre una atmósfera crepuscular y decadente, se repite en otros fragmentos de la *juvenilia*. Es el caso del «Poema de mis recuerdos», donde aparece Beethoven como el que conduce al yo a «[...] pensar más y [a] amar más aún» (García Lorca, 1994: 221). El sujeto de la enunciación se muestra en el primer fragmento de esta prosa lírica abandonado por una mujer con «cuerpo de oro y de seda». Para expresar el dolor de la ruptura contrapone su propio cuerpo lacerado con un «viejo piano». La figuratividad del instrumento musical, como agente capaz de expresar lo inefable, adquiere una estética decadentista, claramente influida por la rima VII del poeta post-romántico Gustavo Adolfo Bécquer —«Del salón en el ángulo oscuro,/ de su dueña tal vez olvidada,/ silenciosa y cubierta de polvo,/ veíase el arpa [...]» (Bécquer, 2002: 58):

Mi alma está dolorida y cansada como viejo piano. [...]

En un rincón oscuro está mi piano durmiéndose. Un gran manto rojo lo cubre... Muchas veces con el silencio sus cuerdas viejas vibran suaves y se mueve todo él muy lánguidamente... Huele a viejo y sus teclas son de amarillo por el tiempo. [...] Tú conoces como nadie mi corazón. Los ojos que me mataron también te hirieron a ti. Desde entonces siempre cantas triste, porque mis manos te hieren con amargura, y mis pies, apretando con fuerza en tu corazón, hacen que te desangres de sonidos [y] desfallezcas de pasión. Viejo piano mío, tú eres mi alma; sin ti yo no viviría porque te amo tanto como la que se esfumó en la distancia... Piano mío, tú me consuelas, me haces descansar de las agujas del deseo, y cuando mis dedos te besan soy puro y todo perfume de pasión. (García Lorca, 1994: 211)

El objeto antiguo que sobrevive al paso del tiempo conecta al yo lírico con sus antepasadas —declinadas en femenino. Generaciones distintas se expresaron con el mismo instrumento, catalizador de las pasiones humanas: este piano en el «rincón oscuro» es un «adorado piano, en [que] tocó mi abuela» (op. cit.: 212). Más adelante: «La sombra romántica de mi antepasado que murió de amor me habla y me desconsuela» (íbid.), generando una continuidad trágica: la *miasma* que se desprende de la

*hybris* o pecado de exceso de pasión de una antepasada, deviene un *fatum* ineludible que persigue a sus descendientes. Coincide la figuratividad de la mujer enferma, condenada o muerta por un amor imposible con las heroínas de la Literatura moderna, desde la Ofelia de *Hamlet*, hasta el fantasma que se aparece ante *Lucia di Lammermoor* en la novela de Sir Walter Scott, divulgada a través de la famosa ópera de Gaetano Donizetti que Federico, desde luego, conocía, y que será el signo de la tragedia secular que orbite sobre personajes lorquianos como *Mariana Pineda*, la Novia de *Bodas de sangre*, *Yerma*, Adela en *La casa de Bernarda Alba* o la prima Aurelia en el teatro inconcluso.

En esta evocación de las pasiones imposibles y con final dramático aparecen ciertos elementos que señalan hacia una heterodoxia afectivo-sexual. Al final de este «Poema de mis recuerdos», el sujeto lírico medita en torno a su corazón, que «también sangra» (op. cit.: 216). A continuación comienza una «Oración» cuyo desarrollo se asemeja al «examen de conciencia» del sacramento católico de la penitencia, aunque sin «propósito de enmienda». «Todos los hombres» –añade el sujeto de la enunciación– «han tenido un amor imposible», y entre ellos destaca a dos: «Chopin fue el más grande porque se quemó en las lumbradas del deseo... Beethoven fue más supremo porque se consumió en las azules llamas del imposible». Tras una «Lamentación», se inicia una «Procesión» fúnebre de las heroínas trágicas transidas por una pasión sublime, «llorando sus acabados idilios y [...] rezando por los tristes sin cariño» (op. cit.: 216): Beatriz –de la *Divina commedia* de Dante, muerta, aunque en el paraíso–, Margarita –la heroína de *Fausto*–, Julieta –quien recurre al suicidio para reunirse con Romeo–, Inés –burlada por el Tenorio, ante quien se abre el infierno–, la Dulcinea cervantina que es un ideal sin cuerpo... Todas ellas van portando «En un estuche de plata y seda azul [...] un niño alado muerto» (íbid.), signo del amor infecundo, emblema de la disociación de la función reproductiva y de la función sexual. «Detrás de ellas va Safo con la cabellera suelta y la mirada ardiente. [...] Mi espíritu está en Safo y en las otras» (op. cit.: 217); lo que subraya 1) la adhesión a lo femenino como sujeto deseante, y 2) una para nada velada ni secreta adhesión a la homosexualidad, pues Safo de Lesbos queda señalada como la primera y más importante figura del cortejo.

### 3. 3. El bestiario nocturno: una naturaleza indómita

Aparecen otros signos que señalan hacia el misterio crepuscular. El gato, animal indomable por muy familiar y doméstico que se vuelva, surge en la «Mística que trata del dolor de pensar» (García Lorca, 1994: 61-66) habitando el espacio de la reflexión solitaria, en donde emergen los fantasmas del dolor y del pasado, siempre asociados al momento de recogimiento en el que el piano los hace brotar:

El piano está llorando la sonata «Claro de luna...» ¿Quién me mira? ¿Qué ojos azules veo? El gato de angora que estaba sentado en el diván de las sombras huyó por la galería de begoñas y hortensias... ¡Besos! ¡Ojos! ¡Voz! ¡Beethoven! ¡Pensamientos, pensamientos míos, abandonadme para que solo sea oído y corazón! (op. cit.: 64)

Este animal vuelve a aparecer asociado a las reglas libres de la música, dentro del orden de su especie, cuyo sinuoso y caprichoso movimiento se asemeja al deseo de búsqueda de la nueva expresividad. Ha de destacarse la «Canción novísima de los gatos» (1920), cuya adjetivación se inclina hacia el campo estético de las vanguardias, no sin ciertas connotaciones irónicas patentes en el uso del superlativo hiperbólico:

Es muy músico, entiende  
a Debussy, mas no  
le gusta Beethoven.  
Mi gato paseó  
de noche en el teclado [...].  
Debussy  
fue un gato filarmónico en su vida anterior.  
Este genial francés comprendió la belleza  
del acorde gatuno sobre el teclado. (Tinnell, 1995: 9)

Descubrimos aquí, implícitamente, algunos elementos de crítica musical incorporados a la poesía. Aunque el bestiario lorquiano de la madurez no es especialmente pródigo en felinos, este gato que acompaña al sujeto lírico como personaje del poema tiene un gusto definido, jerarquía en la cual la primera posición la ocupa, como era de esperar, Beethoven. Se ve subrayado así el elemento entre irracional y universal del estilo beethoveniano, que basado en la natural armonía, reclama el beneplácito hasta del más rebelde de los animales domésticos. El segundo gato que

aparece en esta canción es el propio Claude Debussy, animalizado, paseando aleatoriamente por el teclado blanco y negro, y produciendo sus armonías impresionistas difíciles para el oído no iniciado, pero no por ello desdeñables. Deviene así imagen de la evolución romántica, en ajustado equilibrio, como hemos visto, entre tradición y vanguardia.

En el «Nocturno apasionado. Lento» (García Lorca, 1994: 229-232), vuelven a aparecer todos estos elementos, símbolos, referencias y tramas de «amor oscuro» bajo una forma diferente. Al monólogo introspectivo de las «divagaciones» y «meditaciones» arriba comentadas se les añade ahora un desarrollo entre narrativo y dramático. Se inicia con una voz que aparece denominada en las acotaciones como «El Poeta», quien sitúa y describe el espacio nocturno típicamente romántico:

¡Qué misterio tan profundo el de la noche! Todo está aletargado. La sobra cubre a las cosas como un sudario inmenso. Las estrellas chisporrotean en el infinito<sup>14</sup>. Hay un vago sonido en el aire. Parece que lo producen las estrellas al moverse. El espectro azul de Chopin está oculto en la luna invisible (García Lorca, 1994: 229).

Se inicia un diálogo entre el «Poeta» y un misterioso personaje de sombras, oculto en el paisaje. La coincidencia de la estructura del diálogo en un lugar de muerte y tinieblas remite a la *Divina commedia* de Dante, no sin ciertas reminiscencias, inevitables por otra parte, con el bucolismo de Virgilio –quien por cierto es el guía de Dante por el Averno–, por ese prado en el que «[...] todo era música» (García Lorca, 1994: 230). Tampoco puede pasarse por alto que, como en la procesión del «Poema de mis recuerdos», presidida por Safo, ahora asistimos a un cortejo fúnebre en donde las rosas amortajan y perfuman al cadáver que «la muerte no consiguió enfriar» (op. cit.: 230). La escena es tétrica pero prodigiosa, pues el difunto habla por medio de su espíritu, cuyo eco se presiente en el paraje natural. El paisaje idílico de la poética de Virgilio (2000) se mantiene, pero atravesado e invertido por el filtro romántico del tránsito de lo bello a lo siniestro, y de lo siniestro a la manifestación de lo sublime (Trías, 2006).

Conforme avanza el coloquio, el desconocido se va revelando en una naturaleza prodigiosa y desatada:

---

<sup>14</sup> La expresión de Lorca se asemeja aquí, aunque sea muy anterior en el tiempo, a la de Salazar en su artículo de 1927: «[...] en una masa nebulosa, constelada de puntos brillantes»... (26/03/1927: 4).

Una voz de un hombre

Yo suspiré eternamente. Yo germiné siempre mis desengaños. Soy casto. Nunca fui sacerdote en el sacrificio del amor. Yo me abrasé de ese fuego santo en la tierra. Las mujeres no me amaron nunca. Fui horrible, soy un alma errante, eterna y universal. Mi cantar de dolor llena toda la tierra. Yo soy amor que no muere. Yo soy la pasión que no se mustia a través de los siglos. (García Lorca, 1994: 230)

El desarrollo de la situación sigue, como no es extraño en la poética lorquiana, la estructura de la adivinanza, de modo que se ofrecen los indicios –una vez más, los de la mitología romántica–, se dice lo que no es y, finalmente, llega la solución. El bestiario nocturno y el conjunto de la naturaleza participan en la escena: un rebaño «balando dulcemente» –en alusión a la sinfonía núm. 6, *Pastoral*–, las rosas y el pájaro rey:

El poeta

Aún no te conozco. ¿Quién eres tú, que lo llenas todo? Tu llanto me desconzuela. ¿Por qué no estás con los justos? ¿Por qué flotas sobre la tierra?

El pájaro rey

Porque él es inmenso.

El poeta

¿Por qué lloras siempre?

El pájaro rey

Porque es el dolor.

La voz (*esfumándose*)

Peno siempre de mis desengaños de amor. Soy un alma en pena. Yo enseño a cantar a los ruiseñores.

El poeta

Dime tu nombre, alma de luz. Creo adivinarlo. ¿Cómo te llamas?

La voz (*extinguiéndose*)

Beethoven...

El poeta

Tú tenías que ser...

[...] Una campana marca el ritmo lúgubre del allegretto de la sinfonía séptima. (op. cit: 231-232)

### 3. 4. Dos modelos pasionales en dirección al «amor oscuro»

El *allegretto* de la *Séptima sinfonía* de Beethoven ocupa un lugar privilegiado en la *juvenilia*. El patetismo de su acorde inicial, seguido del ritmo reiterado que antecede a la melodía de la voz principal, se convierte

en materia poética. En el libro de prosas líricas *Impresiones y paisajes*, la música de Beethoven es crucial en el relato de la visita al monasterio de Santo Domingo de Silos. Durante el recorrido, vuelve Lorca a desplegar una estructura semejante a la de los coloquios de Dante, vehículos reveladores de tantos pecados como verdades, aunque ahora en un marco realista, fruto de su experiencia propia durante los viajes pedagógicos organizados, a la sazón, por el catedrático de la Universidad de Granada Martín Domínguez Berrueta –partidario del espíritu krausista y del legado de la Institución Libre de Enseñanza.

El sujeto de la enunciación de esta prosa lírica –aunque el fragmento que citaremos sea bastante más narrativo respecto a otros que componen este mismo libro– se sitúa en el claustro de Silos, donde se dan a conocer dos benedictinos:

Por las amplias estancias del monasterio llenas de cuadros con escenas sagradas, paseo con [...] el organista. [...] Hablamos de música. El pobre no conocía nada más que el canto llano. Entró de niño en el convento y no ha salido de allí.

No sabía lo que eran las maravillas sinfónicas de la orquesta ni había paladeado el romanticismo del violonchelo, ni se había estremecido ante la furia solemne de las trompas<sup>15</sup>... Únicamente sabía el secreto del órgano<sup>16</sup>, pero puesto al servicio del arcaísmo gregoriano... Le nombré a Beethoven y sonó a cosa nueva en sus oídos el apellido inmortal. Entonces yo le dije... «Soy muy mal músico y no sé si me acordaré de algún trozo de música, de

<sup>15</sup> Reconocemos en esta adjetivación una alusión, o bien a las trompas de *Aída* de Verdi, o bien a la función heroica que les concede Wagner en sus obras posteriores a *Tristán e Isolda*, pero sobre todo, en la «tetralogía».

<sup>16</sup> Federico García Lorca dominaba con soltura el órgano. No se puede perder de vista que dos de sus profesores de música fueron organistas de la Catedral de Granada, y que en el AFFGL se conservan dos documentos de música impresa para este instrumento. *Arte del canto-llano y órgano ó prontuario músico* de Gerónimo Romero de Ávila (Madrid: Imp. De D<sup>a</sup> María Martínez Dávila, 1830; sign. 352). Este libro está bastante utilizado y parece que acompañó a nuestro protagonista, pues entre las páginas 152-153 y 266-267 se conservan todavía a día de hoy dos coronitas de flores secas. También, los *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados: en el que se hallan las reglas generales, y muy necesarias, para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición* (Madrid: Imp. de música, 1800; sign. 288). Está encuadernado en pergamino y tuvo varios propietarios antes de llegar a manos de Lorca, según leemos manuscrito en la hoja de respeto: «Del Pe. Contreras» y «Este libro lo compré, yo Benítez Plazeta de las Parigas en tres reales». Al dorso de la portada, también aparece otro propietario: «Este libro es del uso del P. Fr. Rafael de la/ Purificación».

esa que usted no conoce, pero sin embargo, vamos al órgano a ver si recuerdo...»

[...] Me senté al órgano. Allí estaban los teclados místicos con pátina amarillenta, filas de pajes del ensueño que despiertan a los sonidos. Allí estaban los registros para formar las divinas agrupaciones de voces<sup>17</sup>. El monje inflaba los fuelles. Entonces vino a mi memoria, esa obra de dolor extrahumano, esa lamentación de amor patético, que se llama el *allegretto* de la Séptima Sinfonía. Di el primer acorde y entré en el hipo angustioso de su ritmo constante de pesadilla.

No había dado tres compases cuando apareció en la puerta del camerino el fraile que contó las leyendas en el claustro... Tenía una placidez acentuada. Se acercó a mí y tapándose los ojos con las manos con acento de profundo dolor me dijo: «¡Siga usted, siga usted...!» Pero quizás por misericordia de Dios, al llegar donde el canto toma acentos apasionados y llenos de amor doloroso, mis dedos tropezaron con las teclas y el órgano se calló. No me acordaba de más... (García Lorca, 2008b, VI: 119-120).

La música de Beethoven cumple aquí con una función narrativa que desencadena acontecimientos al modo de la teoría platónica de la reminiscencia: son los acentos del órgano, en cada acorde de los primeros compases del *allegretto* de la *Séptima*, los que activan un recuerdo que el narrador lorquiano, a pesar de todo, nos escamotea haciendo uso de esa elocuente descripción del rostro del monje: un primer plano cinematográfico. El relato corta la escena y pospone su resolución varios párrafos más adelante, una vez acabado el rito litúrgico. El mismo monje se deja encontrar por el protagonista para dar lugar a un nuevo diálogo dantesco sobre los pecados y delicias de la pasión:

[...] me encontré al monje raro de la escena en el órgano.

Me acerqué y charlamos. La conversación fue de música. «¿Le gusta a usted mucho la música?», le pregunté, y él, sonriendo amablemente, contestó: «Más de lo que usted se figura, pero yo me retiré de ella porque me iba a embrutecer. Es la lujuria misma... Yo le doy a usted un consejo... Abandónela si no quiere pasar una vida de tormentos. Todo en ella es falso... Ahora mi única música es el canto gregoriano... [...] yo, que he sufrido tanto con los hombres, he hallado aquí un refugio de serenidad y de paz. Ya voy para viejo y no tengo ilusiones, quiero morir aquí...»

---

<sup>17</sup> La abundante adjetivación de este pasaje señala una mistificación del instrumento, ubicado en recinto sagrado católico, pero que conserva en su forma material idénticos rasgos atribuidos al piano familiar en el «Poema de mis recuerdos», emblema de la religión pagana de la belleza romántica.

Nos separamos. [...] Horas graves de tristeza íntima y meditativa. (op. cit.: 122-123)

Aquí contrapone García Lorca dos modelos pasionales. Ambos personajes, monje y narrador, se reconocen recíprocamente: los dos conocen la religión órfica del sublime romántico musical. Pero como en un espejo roto, o deformante, el reflejo también pone de manifiesto las diferencias. Si bien la voz narrativa lorquiana muestra más benevolencia con este monje que con el anterior, al que juzga con superioridad por sus conocimientos poco refinados y a la moda, establece un modelo opuesto al del martirio de Beethoven, la naturaleza doliente, o la procesión de las heroínas trágicas presididas por Safo. Mientras que aquellos otros personajes encarnaban un sacrificio de amor –una vía dionisiaca–, que es inevitable transitar a pesar de las desgracias, como es propio de la tragedia, este otro ofrece la vía de la purgación ascética de las pasiones por medio de la renuncia al amor mismo –vía ascética. Frente a la asunción paciente del amor difícil, amor oscuro, bajo la advocación de la poeta de Lesbos, este otro modelo es el de la privación total que Lorca, cuanto menos, rechaza.

## CONCLUSIONES

Por cuanto antecede, podemos colegir a partir del archivo y de los textos lorquianos una cierta imagen de la recepción de Ludwig van Beethoven en la cultura hispánica de la Edad de Plata (1902-1939), a un siglo de distancia de su muerte. Su impacto es de grandísimo calado a todos los niveles; sus interpretaciones y reelaboraciones, como las que aquí se han desarrollado, no menos variadas ni desdeñables. La cantidad de producción textual que surge desde los campos de la edición, la radio, la prensa y la literatura, así lo confirma: importación de partituras tanto para el cultivo de los nuevos estudiantes como para su ejecución pública en concierto, traducciones de biografías a cargo de los principales escritores de las nuevas generaciones, y en último término, reciclaje tanto de la obra como de la biografía del músico alemán, si bien pasada por los filtros de la evolución romántica en tensión con las nuevas corrientes que venían demandando una expresividad renovada. Todas estas voces se valen de Beethoven como un modelo mitificado de ese nuevo arte.

Si un autor reúne todos estos componentes, ese es desde luego Federico García Lorca, como hemos visto, en torno a sus años de

formación (1915-1920). Los textos traídos a colación han demostrado ser susceptibles de múltiples lecturas, que permiten seguir ahondando en dos direcciones paralelas. En primer lugar, en cómo el público percibe y produce sentido con respecto a unos mismos textos musicales, creando mitologías y produciendo derivas interpretativas quizás imprevistas. Y en segundo lugar, en lo que al estudio del discurso literario se refiere, el análisis comparativo demuestra que las conexiones con estilos y referentes del pasado funcionan en la obra de Federico García Lorca desencadenando una renovación de la expresión poética. Si bien toma la estética romántica como punto de partida, en lugar de una reacción antirromántica, encontraremos que en sus textos juveniles ya aparecen ensayados todos los elementos que desarrollará posteriormente en su obra de madurez, al modo de la evolución a la que se refería Salazar. Ello conformaría nuestra hipótesis de que Lorca es ante todo un autor deudor de la evolución romántica más que de ruptura; equilibrio que el conjunto de su obra demuestra entre el respeto a la tradición cultural y la práctica renovadora de las vanguardias, sin limitarse, desde luego a reproducir los mismos modelos, pero tampoco rechazándolos de plano.

Así pues la obra y la vida de Beethoven le sirven al Lorca juvenil para proveerse de material simbólico, pero sobre todo, para simbolizar sus temas en progresión post-romántica: la trágica fuerza gravitatoria de una naturaleza poderosa, seductora, desatada, la proyección del héroe trágico que nada a contracorriente hacia su *fatum* ineludible, la fascinación por el deseo difícil, el amor oscuro entendido como disidencia o heterodoxia de los modelos dominantes a todos los niveles: estéticos, sí, pero también afectivo-sexuales.

## FINANCIACIÓN

Esta investigación no recibió ninguna financiación externa.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco su apoyo a la Fundación Federico García Lorca y, especialmente, a Rocío Liñán –responsable del archivo– y Marisa Bautista –responsable de la biblioteca.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante (1988), *La divina comedia*, ed. Giorgio Petrocchi y Luis
- Agraz Ortiz, Alba (2020), *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*, Barcelona, Anthropos.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (2002), *Rimas*, Madrid, Akal.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2021). «Textos e intertextos musicales en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca: fuentes documentales para la investigación», *Revista General de Información y Documentación*, 31(1), pp. 237-257. <https://doi.org/10.5209/rgid.71091>
- Chantavoine, Jean (1916), *Beethoven*, [S. l.]: Manuel Villar.
- Darío, Rubén (1999), *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Akal.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio (2014), *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- De Luna, Luis (10/05/1918), «Comentarios. *Impresiones y paisajes*», *El Exito*, 95, p. 3.
- De Paepe, Christian (ed.) et al. (1002), *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Federico García Lorca.
- De Persia, Jorge (1989), «Lorca, Falla y la Música. Una coincidencia intergeneracional», en Susana Zapke (ed.), *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel, Reichenberger, pp. 67-89.
- García, Miguel Ángel (2001), *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-textos.

- García Lorca, Federico (1918), *Impresiones y paisajes*, Granda, P. V. Traveset.
- García Lorca, Federico (1994), *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (2008a), *Poesía inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (2008b), *Obra completa*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal.
- García Lorca, Francisco (1996), *Federico y su mundo: de Fuente Vaqueros a Madrid*, Granada, Comares/ Fundación FGL.
- García Montero, Luis (2016), *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gibson, Ian (1966), «Federico en Baeza». *ABC. Sevilla* (06/11/1966), pp. 41-45.
- Hevesy, André de (1927), *Vida íntima de Beethoven*. Madrid, Mundo Latino.
- Ludwig, Emil (1947), *Beethoven: vida de un conquistador*, trad. Francisco Ayala, Buenos Aires, Losada.
- Moreno, Juan Carlos (2005), «La obras para violín, el repertorio», en *Beethoven. Concierto para violín op. 61, sonatas para violín «Primavera» y «Kreutzer»*, Madrid, RBA, pp. 25-43.
- Orringer, Nelson R. (2014), *Lorca in tune with Falla. Literary and musical interludes*, Toronto, University of Toronto Press.
- Pastor Comín, Juan José (2021), *Y la música se hizo verbo. Imágenes poéticas de Beethoven*, Tirant Lo Blanc.

- Rolland, Romain (1915), *Vida de Beethoven*, trad. Juan Ramón Jiménez, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Salazar, Adolfo (26/03/1927) «Beethoven, la música de cámara hacia el futuro», *El Sol*, Año XI, núm. 3, p. 3.
- Salazar, Adolfo (1982), *La música contemporánea*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- (S. n.) (26/03/1927), «La vida musical». *El Sol*, año XI, núm. 3008, p. 4.
- San José Lera, Javier (2012), «Federico García Lorca: literatura y música europea en tres movimientos», *Studi Spanici* 37, pp. 233-251.
- Soria Olmedo, Andrés (2000), *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida.
- Trías, Eugenio (2006), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, DeBolsillo.
- Tinnell, Roger D. (1995), «Canción novísima de los gatos. Poesía inédita de Federico García Lorca», *Letras de Deusto*, 25(69), pp. 9-26.
- Tinnell, Roger D. (1998), *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March.
- Virgilio Marón, Publio (2000), *Bucólicas*, Madrid, Cátedra.