



## Textos e intertextos musicales en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca: fuentes documentales para la investigación

Manuel A. Broullón-Lozano<sup>1</sup>

Recibido: 8 de diciembre de 2020 / Aceptado: 6 de abril de 2021

**Resumen.** El Archivo de la Fundación Federico García Lorca (AFFGL) es el punto de referencia más importante para la investigación lorquiana. En él se conservan todo tipo de objetos y documentos que alguna vez estuvieron en manos del autor: manuscritos, libros, documentos personales, cartas, efímeros, etc. En este ensayo pretendemos acercarnos a aquellas fuentes directamente relacionadas con la música, así como con las actividades musicales desarrolladas por Federico García Lorca. Ofreceremos la relación y descripción de los materiales encontrados en las sesiones de trabajo desarrolladas en la sede del Archivo durante el año 2019, incidiendo especialmente en aquellos que no están catalogados pero que podrían presentar algún interés de cara a futuras investigaciones.

**Palabras clave:** Federico García Lorca; Archivo de la Fundación Federico García Lorca; Literatura; Música; Edad de Plata.

### [en] Musical texts and intertexts on the Archive of the Federico García Lorca Foundation: documental sources for researchers

**Abstract.** The Archive of the Federico García Lorca Foundation (AFFGL) is the most important source for researchers on Lorca's work. All kind of objects and documents have been conserved there: manuscripts, books, personal documents, letters, ephemera documents, etc. In this essay, sources related to music and Lorca's musical activities shall be presented. We shall offer the enumeration and description of the materials found during the sessions of work developed at the Foundation on 2019. Specially, we will insist on documents that are not included on the official catalogue of the Archive, which may propose new information of interest for researches in the future.

**Keywords:** Federico García Lorca; Archive of the Federico García Lorca Researchers; Literature; Music; Silver Age.

**Sumario.** 1. Introducción: «Porque yo soy ante todo músico». 2. Estado de la cuestión y metodología de trabajo. 3. El AFFGL: fuentes musicales. 4. Otros documentos, curiosos y raros. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía  
E-mail: mabroullon@ucm.es

**Cómo citar:** Broullón-Lozano, M. A. (2021) Textos e intertextos musicales en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca: fuentes documentales para la investigación, en *Revista General de Información y Documentación* 31 (1), 237-257.

## 1. Introducción: «Porque yo soy ante todo músico»

No ignoran los conocedores de la obra de Federico García Lorca la faceta musical de este poeta y dramaturgo de la Edad de Plata (1902-1939). Tampoco su sensibilidad rítmica y melódica que marca indeleblemente cada una de sus obras (cfr. Bergamín, 1960: 2 y De Onís, 2008, V: 321-326). Desde los fragmentos de la *juvenilia* hasta el teatro inconcluso, desde las conferencias-concierto hasta las alocuciones y declaraciones públicas, no se puede entender al escritor sin un sentido musical: «Porque yo soy ante todo músico», afirmó el poeta en vida (García Lorca, 1989, III: 416).

En este trabajo nos proponemos aportar una visión unificada y relacional de esta línea de investigación comparatista a partir de la indagación de las fuentes documentales que a día de hoy se conservan en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca (AFFGL). Para ello, antes que nada, situaremos el estado de la cuestión en el seno de los estudios lorquianos. En segundo lugar, pasaremos a ofrecer la enumeración y descripción de documentos musicales depositados en el Archivo, en virtud del trabajo realizado en el Centro Federico García Lorca durante el año 2019, con tal de 1) ofrecer una descripción sólida del corpus documental, 2) aportar la relación de aquellos materiales que no habían salido a la luz de una manera ordenada ni estaban descritos en profundidad, 3) extraer informaciones a partir de la observación de la materialidad de los documentos, su uso, o sus inscripciones y anotaciones manuscritas. También propondremos, de forma paralela a la relación y a la descripción, 4) algunas interpretaciones a partir de conexiones intertextuales explícitas para, al final, 5) concluir con las líneas de trabajo que se abren a la vista de las nuevas perspectivas sobre el conjunto.

## 2. Estado de la cuestión y metodología de trabajo

Los primeros trabajos de catalogación del AFFGL fueron los de Manuel Fernández-Montesinos. En 1985 culminó su *Descripción de la Biblioteca de Federico García Lorca (Catálogo y estudio)*, posteriormente interpretada en 1988 bajo el título *La Biblioteca de Federico García Lorca*. En dichas investigaciones la música ocupa una pequeña parcela, aunque de importancia nada desdeñable, como veremos más adelante en el apartado 3, en torno a los libros temáticamente conectados con el discurso musical.

El instrumento de trabajo básico a día de hoy para orientarnos en el AFFGL es el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García*

*Lorca*, dirigido por Christian de Paepe<sup>2</sup> (2005). En esta cartografía del Archivo la música no cuenta con un apartado propio. Sin embargo, es posible localizar numerosas referencias musicales entreveradas con todo tipo de documentos gracias a las minuciosas descripciones que el catálogo incluye. Señala Christian de Paepe (2005, VIII: 10-14), no obstante, que el estudio del AFFGL presenta numerosas dificultades que no pueden ser ajenas. En primer lugar, el devenir histórico ha condicionado la dispersión del corpus documental (De Paepe, 2005, VIII: 10). Tanto en vida del autor como tras su asesinato, generan un vacío los documentos extraviados o regalados –bien conocida es la generosidad de Federico en su alocución «Medio pan y un libro» (García Lorca, 2008, VI: 382 y ss.). Además, aunque podría parecer obvio que todos estos documentos tengan relación directa con Federico García Lorca, nada nos asegura que hayan sido usados por el poeta con interés y medida equivalentes. En el caso de los libros, por ejemplo, como pone de manifiesto el trabajo de Fernández-Montesinos (1985 y 1988), muchos de ellos se encuentran intonsos, mientras que otros, según revelan las fichas de Christian de Paepe (2005), contienen apuntes manuscritos, papeles doblados o incluso flores secas entre sus páginas, lo que sugiere un uso frecuente acompañando a su propietario en paseos o viajes. A ello se une que algunos podrían ser de propiedad compartida con sus hermanas Concha e Isabel, o con su hermano Francisco, lo que en todo caso no disminuye su interés, sino que demuestra, como ha intuido Luis García Montero, el intenso ambiente musical y poético que se vivió en el domicilio familiar de los García-Lorca (2016: 15-39).

Advierte por otro lado De Paepe que el AFFGL tan solo representa una parte del conjunto que debió ser una vez en vida del autor. En este sentido, resulta de gran ayuda para nuestra línea de investigación la obra enciclopédica de Roger D. Tinnell *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados* –en sus dos ediciones, de 1993 y 1998–, que recoge toda referencia que se pueda encontrar sobre la faceta musical de Federico, explorando fuentes directas e indirectas, testimonios o referencias cruzadas en el epistolario, adaptaciones y derivaciones musicales de sus obras, discografías posteriores, etcétera; en un esfuerzo arqueológico titánico y encomiable que convierte a este trabajo en un material de referencia obligada para los estudios lorquianos.

A partir de estas aproximaciones, ciertos autores han estimado necesario formular algunas deducciones sobre las fuentes, con tal de «poder saber si una determinada obra de las que efectivamente pasaron por sus manos, ejerció influencia en su formación» (De Paepe, 2005, VIII: 14). De ahí se desprende otra línea de trabajo más interpretativa y relacional en la que no dejan de ser de utilidad las aproximaciones histórico-biográficas como las de Marco Antonio De la Ossa (2014) o, desde luego, la labor de Andrés Soria Olmedo (2000 y 2004) e Ian Gibson (1985), en cuyas páginas siempre se pueden encontrar sustanciosos datos, citas y referencias que nos ilustren sobre la personalidad musical de Federico. No son menores tampoco los testimonios de José Mora Guarnido (1985), Isabel (2002)

---

<sup>2</sup> No en vano, la tesina de maestría de Christian de Paepe aborda la terminología musical en la poesía de Federico García Lorca.

y Francisco García Lorca (1996), o Mathilde Pomès (1950), entre otros muchos, siempre en esta línea que trasciende el mero anecdótico.

En este trabajo nos proponemos acotar la indagación en el interior de los límites del propio AFFGL. El foco lo situamos sobre el fondo documental, con las peculiaridades que hemos visto, y no sobre sobre Federico García Lorca como sujeto histórico. Huelga decir que de los documentos que citaremos, no todos se encuentran catalogados en fichas o repositorios<sup>3</sup>. Aunque los manuscritos y las fuentes relativas a la producción de las obras teatrales, o los documentos efímeros, sí están signados y descritos en los volúmenes correspondientes del catálogo de Paepe, la música impresa y manuscrita no se encuentra catalogada ni existen, que sepamos, registro ni descripción alguna. Todos los originales se encuentran conservados en la cámara acorazada del Centro Federico García Lorca de Granada, con acceso restringido por razones de conservación. Los documentos se pueden consultar no obstante mediante copias impresas, guardadas en tres carpetas, sin numeración ni signatura.

Nuestra aportación a un campo de estudio ya trazado consiste en proporcionar mediante la relación documental una guía exhaustiva desde una metodología descriptiva del archivo –bibliográfica y material– y transtextual –estableciendo relaciones cuando sea pertinente a la vista de las manifestaciones textuales explícitas en los documentos mediante la observación de títulos, subtítulos, dedicatorias, apuntes, etcétera, que puedan remitirnos a otros documentos periodísticos, literarios o epistolares–, de cara a la reconstrucción de relaciones interpersonales o de actividades performativas, editoriales o musicales. Aunque no ignoraremos otras fuentes que se pueden localizar en distintos centros o archivos, y puesto que es esa una cuestión que ya se puede consultar en el índice panorámico de Tinnell, en este trabajo nos proponemos ofrecer, en ausencia de una sección en el AFFGL con la etiqueta «música», una relación unificada de los fondos localizables en el Centro –tanto los catalogados, seleccionados y acotados en secciones distinguidas según su tipo o carácter documental, como los no-catalogados, que por vez primera salen a la luz descritos y razonados. Por otro lado, y como aportación al campo de investigación en el que nos situamos, proponemos ampliar la consideración documental a aquellos materiales que por su carácter efímero o raro suelen ser excluidos, pero que desde nuestro punto de vista, pueden aportar valiosas informaciones sobre los hábitos de recepción o la escena musical de principios del siglo XX.

Por último, hemos creído conveniente, cuando es posible y preciso, hacer una descripción e interpretación de los documentos desde los estudios de cultura material, con tal de poder obtener indicios de su utilización a juzgar por dobleces, marcas, dedicatorias, dibujos, inscripciones, colocación de otros documentos en su interior, etcétera.

---

<sup>3</sup> En adelante, y con carácter general, los documentos mencionados se indicarán mediante la signatura con la que cuentan en el AFFGL cuando sea posible. Cuando no aparezca signatura alguna se entenderá que se trata de materiales sin catalogar cuya existencia y localización advertimos en este trabajo. La relación se acompañará de las descripciones oportunas sobre los objetos materiales: proporciones, páginas, uso, estado de conservación, dedicatorias, apuntes manuscritos, etc.

### 3. El AFFGL: fuentes musicales

#### 3.1. Biblioteca

Suman diecisiete los documentos bibliográficos que señalan la presencia de la música. Comprenden desde libretos de teatro musical y manuales hasta obras biográficas o de crítica<sup>4</sup>. Todos se publicaron entre los años diez y los treinta (tabla 1).

Tabla 1. Libros relacionados con la música en el AFFGL.

Núm.	Sign.	Autor, título, edición.	Descripción
1	64	Borrás, Tomás (libreto), Conrado del Campo y Ángel Barrios (música). <i>El avapiés: drama lírico en tres actos</i> . Madrid: Pueyo, 1919, 162 pp., 19 cm.	Dedicatoria manuscrita en tinta de color negro: «A mi amigo entrañable/ con el compromiso formal/ de hacer la obra en Granada/ ya que Dios te ha dota-/ do de un talento extraor-/ dinario y de ser poeta único./ Con un fortísimo abrazo/ Ángel.» Manuscrito en tinta de color azul: «Con la profunda admiración/ de Tomás/ Conrado del Campo». Intonso.
2	60	Bosch, Carlos. <i>Roberto Schumann</i> . Prólogo de Manuel G. Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1935, 274 pp. 20 cm.	Dedicatoria en tinta de color negro: «A Federico, el gran poeta, con/ un abrazo que enlace y logre/ eficacia a nuestra afirmativa/ afinidad/ Carlos/ Madrid. Agosto de 1935». Parcialmente intonso.
3	70	Calvocoressi, Michel Dimitri. <i>Mussorgsky</i> . Trad. y notas por Eduardo L. Chavarri. Valencia: Manuel Villar, 1918, 206 pp., 20 cm.	Parcialmente intonso.
4	108	Curzon, Henri de. <i>Mozart</i> . Trad. y notas por Eduardo L. Chavarri. Valencia: Manuel Villar, 1917, 264 pp., 21 cm.	Manuscrito en la hoja de respeto con tinta de color negro: «Federico García Lorca/ 1917/ Noviembre. 23».
5	142	Fernando el de Triana. <i>Arte y artistas flamencos</i> . Madrid: Imprenta Helénica, 1935, 294 pp., 17 cm.	
6	177	Menéndez Pidal, María Goyri de. <i>Romances que deben buscarse en la tradición oral</i> . Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907, 34 pp., 24 cm.	

<sup>4</sup> Con carácter general, y para facilitar la descripción de estas enumeraciones, se utilizará la fórmula: Apellidos, Nombre (función). *Título*. Prólogo y/ o traducción. Ciudad: Editorial/ imprenta, año, pp., dimensiones del documento. Dentro de cada tabla, las entradas seguirán un orden alfabético según la inicial del primer apellido y, cuando corresponda, el orden ascendente de las signaturas del catálogo de Paepé.

7	187	Hebbel, Christian Friedrich. <i>Los Nibelungos: tragedia alemana en tres partes</i> . Trad. R. M. Terneiro. Madrid: Calpe, 1922, 190 pp. 15 cm.	Ejemplar conservado sin pastas ni cubiertas.
8	247	Maeterlinck, Maurice. <i>Pelléas et Melisandre: drame en cinque actes/ tiré du théâtre de Maurice Maeterlinck; musique de Claude Debussy</i> . París: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1928, 72 pp. 20 cm.	
9	288	Nassarre, Pablo. <i>Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados: en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición / compuestos por Fr. Pablo Nassarre</i> . Madrid: Imprenta de música, 1700, 288 pp., 20 cm.	Encuadernación en pergamino antiguo, deteriorado. En la hoja de respeto, manuscrito a lápiz: «del P <sup>o</sup> Contreras». En el reverso de la misma hoja, manuscrito en tinta de color negro: «Este libro lo compre, yo Benitez Plazeta de las Parigas en tres reales». En el reverso de la portada, manuscrito con tinta de color negro: «Este libro es del uso del P. Fr. Rafael de la / Purificación». En la guarda posterior, manuscrito en tinta de color negro: «27».
10	305	[S. a.]. <i>Manuel Palau Boix: compositor español: curriculum vitae: catálogo</i> . Valencia: Los Amigos de Manuel Palau, [S. f.], 30 pp., 22 cm.	Intonso. En el interior del libro hay una tarjeta de visita de Manuel Palau.
11	315	Pirro, André. <i>Jéan Sébastien Bach: auteur comique: conférence faite à la «Residencia de Estudiantes» de Madrid, le 26 avril 1914</i> . Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Serie IV, varia, 3, 1915, 32 pp., 23 cm.	Manuscrito en tinta de color negro en la hoja de respeto: «Madrid / 15-IV-918». Sello estampado de L. Mariscal en la hoja de respeto. Manuscrito con lápiz en la hoja de respeto: «Para mi querido / Federico / L. Mariscal».
12	352	Romero de Ávila, Gerónimo. <i>Arte del canto-llano y órgano ó prontuario músico: dividido en quatro partes</i> . Su autor Gerónimo Romero de Ávila, racionero y maestro de Melodía de la Santa Iglesia de Toledo. Madrid: Imp. de D. <sup>a</sup> María Martínez Dávila, 1830, 464 pp., 20 cm.	Contiene dos coronitas de flores secas entre las pp. 152-153 y 266-267.
13	363	Salazar, Adolfo. <i>Andrómeda: bocetos de crítica y estética musical</i> . Prólogo de Henríquez Urena. México: Editorial México Moderno, serie Cultura Tomo XIII, 6, 1921, 176 pp., 18 cm.	Dedicatoria manuscrita en la página 1, con tinta de color negro: «A Federiquín / -como si fuese / en la Resi- / Adolfo. / 2.2.22».

14	364	Salazar, Adolfo. <i>La música actual en Europa y sus problemas</i> . Madrid: J. M <sup>a</sup> . Yagües, 1935, 480 pp., 20 cm.	Intonso. Dedicatoria manuscrita en la portadilla con tinta de color negro: «Para Federiquito, / desde el pomporé de la Eumenia / su A. / 1935».
15	372	Sánchez Fuentes, Eduardo. <i>La canción cubana: conferencia leída en la Academia Nacional de Artes y Letras, marzo de 1930</i> . La Habana: Molina y Cía, 1930, 46 pp., 24 cm.	Dedicatoria manuscrita en la portadilla, con tinta de color negro: «Para Federico Garcia Lorca/ Con admiración de / El Autor / La Hab-Abril 30».
16	373	Sánchez Fuentes, Eduardo. <i>El folk-lor en la música cubana</i> . La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1923, 191 pp., 19 cm.	Dedicatoria manuscrita en la portadilla, con tinta de color negro: «A Federico García Lorca p <sup>a</sup> que conoz- / ca nuestra música. / Devotamente / El autor / La Hab-Abril 30». Corrección manuscrita con tinta entre roja y negra, aunque muy desvaída: una letra «E» al final de «folk-lor» en el título de la cubierta, la portada y la portadilla del libro. Anotaciones manuscritas en tinta negra: p. 16.
17	438	Wagner, Richard. <i>Argumento de El ocaso de los dioses: comentarios à la ópera ó tercera jornada de la tetralogía El anillo del Nibelungo: en un prólogo, tres actos y cuatro cuadros. Poema y música de Ricardo Wagner; versión rítmica de A. Zanardini</i> . Madrid: Tipografía Universal, 1910, 16 pp., 16 cm.	Folleto encuadernado.

Fuente: De Paepe (2005) y elaboración propia

La mayoría de los libros son regalados, algunos parcial o totalmente intonso, lo que da cuenta del grado de uso e interés. Destaca sin embargo la biografía de Mozart de la editorial levantina de Manuel Villar, que sí parece adquirida y apreciada por Federico, quien rubrica y fecha el ejemplar. Esto es propio de aquellos años de adolescencia. Pero la costumbre de firmar los libros decae durante la década de los veinte, por lo que no se puede descartar que otros de los ejemplares enumerados hayan sido adquiridos por el propio autor.

La interpretación permite reconstruir intereses según épocas y «relaciones de afinidad» –como las denomina Jorge Guillén (cit. De Paepe, 2005, VIII: 13). En primer lugar, llaman la atención los volúmenes de los siglos XVIII y XIX, sin duda de elevado valor en el mercado del libro antiguo, consagrados al canto llano y al órgano. No sorprende sin embargo al recordar que Federico recibió lecciones de dos organistas titulares de la Catedral de Granada: Eduardo Otense y Juan Benítez – ¿podría ser este «Benitez Plazeta de las Parigas», comprador de los *Fragmentsos músicos repartidos en quatro tratados* en tres reales? También, en *Impresiones y paisajes*, recordemos que el autor describe cómo interpretó el *andante* de la *Séptima sinfonía* de Beethoven en la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos

(García Lorca, 2008b, VI: 119-120), lo que pone de manifiesto su dominio del instrumento.

Quedan igualmente documentados el interés por el flamenco y sus figuras más notables hasta el final de la vida del autor, pues el libro *Arte y artistas flamencos* tiene colofón de 1935, así como las relaciones de amistad que se infieren de las dedicatorias de Adolfo Salazar, Eduardo Sánchez Fuentes y Luis Mariscal –más distante con Manuel Palau–, si bien el estado intonso de estos ejemplares indican que Federico debió prestarles poca atención. También es posible reconstruir relaciones de amistad y redes de colaboración en torno a la zarzuela de 1918 *El avapiés*, aunque por el estado intonso del volumen no parece que Federico le haya dedicado mucho tiempo de lectura, a pesar del tono efusivo de la dedicatoria de Ángel Barrios con una propuesta de colaboración.

Finalmente, la presencia del poema wagneriano de la *Tetralogía* demuestra una vez más el gusto romántico de nuestro autor, quien comparte afición con su hermana Concha por la obra de este músico alemán (cfr. García Lorca, 1999: 100), además de dominarla como intérprete al piano, según recuerda Luis Jiménez Pérez, en especial, *Parsifal* (cit. Tinnell, 1998: 94-95).

## 3.2. Obras musicales

El fondo de partituras contiene un total de 88 documentos, distribuidos en tres carpetas, respectivamente, de 42, 24 y 22 documentos. Son heterogéneos tanto en su forma –desde hojas sueltas hasta extensas colecciones completas de obras musicales– como en su contenido –música clásica de repertorio canónico para solista o con acompañamiento, canciones infantiles, cantares, coplas, zarzuelas, habaneras, pasodobles, *foxtrot*, *one step*, *two step*... Se pueden localizar en distintas épocas, sea por la fecha de impresión de las ediciones, sea por inferencia con el momento vital de Federico: desde las canciones compartidas en familia, en Granada, hasta las conferencias-concierto o la estancia en Nueva York y Cuba.

### 3.2.1. Música manuscrita

La música manuscrita que se conserva en el AFFGL compone un conjunto muy heterogéneo en donde a menudo se reutiliza el papel para hacer otras anotaciones o ejercicios a varias manos. A veces es posible situarlos en el tiempo, o al menos, identificar su contexto en el ambiente familiar de los García-Lorca. Son varios los folios con papel pautado en pentagramas que contienen ejercicios de lenguaje musical: cinco folios con acordes en Mi bemol, Si menor, Mi Mayor y Do Mayor; dos folios con ejercicios de modulaciones... En algunos es posible identificar los nombres de Concha e Isabel García Lorca con letras grandes de caligrafía infantil tras la transcripción de unas *Cantigas*, o de un *Tema para un minueto*.

Entre los documentos más valiosos hay varias transcripciones con una redonda y armoniosa caligrafía que se atribuye a Vicenta Lorca Romero, en concreto, un cuadernillo de dos folios que contiene unas *Canciones del Valle de Urola*, fechadas en el «Verano 1914», y un folleto de 4 hojas cosidas por el margen izquierdo y que

contiene las transcripciones de *Sous le clair de Lune*, *Lejos de la aldea*, *Valse brune* y *Ay amor amor (canción italiana)*. Con fecha desconocida pero a buen seguro posterior con respecto a estos documentos, también se conserva un papel de *Cantares andaluces* firmado por Ángel Barrios.

En este apartado han de consignarse varios papeles de apuntes musicales cuya caligrafía se puede atribuir a Federico. A veces son transcripciones de cantares, coplas y romances, que bien podrían interpretarse desde la faceta folclorista de nuestro autor. Aquí se incluirían, pues, el *Villancico de las siete cabrillas*, un *Madrigal a la ciudad de Santiago de Compostela* –se indica «Música de Juan María López, Buenos Aires, 22-01-1934»–, tres folios con canciones de cuna del *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, cuatro folios con la copla *De mi tierra. Canción andaluza para canto y piano* atribuida a Luis Romeo, la jota *El sol de la Rioja* de Romo para canto y piano, y las melodías para los *Títeres de cachiporra*, que muy posiblemente pueden ser borradores o copias para los ensayos o para la función de la fiesta de los Reyes Magos del 6 de enero de 1923.

Varios manuscritos dan cuenta del interés de García Lorca por el repertorio orquestal, con el *Duo de Julieta y Basilio en la opereta «El conde de Luxemburgo»* (1 folio), un fragmento de las operetas *Los cadetes de la reina* –de Pablo Luna con letra de Julián Moyrón– y *Molinos de viento* –de Pablo Luna con letra de Luis Pascual Frutos–, un apunte del *Bailable: la danza de las heras* de *La Gioconda* de Ponchielli (11 folios con sello de la Administración de Justicia) y un folio para violonchelo con el *Chant sans paroles* de Piotr Illich Tchaikovsky –«TSCHAIKOVSKY» en el manuscrito.

Otro conjunto de gran valor lo constituyen las obras juveniles compuestas por Federico García Lorca, en concreto, los manuscritos de un *Andante maestoso* –dos folios repletos de fragmentos tachados e indicaciones que a pesar de que solicitan una ejecución «con brio» terminan en resoluciones normales del acorde de quinta sueltos y, posiblemente, aprovechando el papel pautado para otra actividad–, cuatro folios de *Pensamiento poético. Canción de invierno. Romanza sin palabras (Misterioso)*, dos hojas rellenas por ambas caras con la *Sonata 3 (Amorosa). Largo apasionat. Melodía Apasionata*, la *Canción del pastor* –apenas unos apuntes de pocas frases interrumpidas por el dibujo de un rostro que podría ser un autorretrato juvenil en un papel manchadísimo–, y cuatro folios de *Granada. Serenata de la Alhambra*. Esta última obra sí ha sido transcrita y publicada en la *Obra completa* a cargo de Miguel García Posada e incluso ejecutada, a pesar de estar incompleta y de su brevedad.

Destacaremos el *Pensamiento poético: canción de invierno*, que lleva el número de op. 10 y contiene abundantes anotaciones útiles para su ejecución: «pedales», «misterioso», «el canto con fuerza», y la más enigmática «Isabel-reloj-Isabel», que parece hacer referencia a alguna colaboración necesaria de la hermana menor durante la ejecución de la obra. Ello hace pensar que Federico utilizó esta partitura manuscrita para tocarla en público, incluyendo en la ejecución algún tipo de juego. Al final del último pentagrama, junto a la fecha de 19 de enero de 1916, se puede leer «Fin de la Canción de Invierno de Federico García», de lo que se puede colegir que se trata de una copia pasada a limpio para tocar en grupo.

Por otro lado, el manuscrito de la *Sonata 3* también cuenta con abundantes indicaciones de ejecución: «andante molto», «piano y canto...». Este documento pone de manifiesto la formación de Federico como pianista de gusto romántico, en deuda paratextual innegable con la *Sonata appassionata* de Beethoven. También llaman la atención las numeraciones: de un op. 10 y una «Sonata 3» se puede deducir que la producción musical de Lorca como compositor debió ser abundante en su adolescencia, si bien los documentos se han perdido, o bien las composiciones no fueron más allá de los meros apuntes incompletos, como en la mayoría de los casos que estamos comentando.

Otras transcripciones de obras ajenas manuscritas son un *Lieder heroico* del maestro Serrano –incompleta, con bastantes anotaciones a lápiz y bastante limpia de correcciones o tachaduras–, una *Gavotta de «El trust de los tenorios»*, dos folios con un *Menuetto en 3/4*, también incompleto, dos versiones de una *Cantiga* de Alfonso X para laúd encabezada por la indicación «Tempo di marcia (molto rítmico)», los folios sueltos con una *Canço de Nadal, Allegretto con giga*, y la parte de laúd de un *Antiguo villancico de los tres reyes de oriente armonizado por el P. Luis Romeu*.

En otro orden de cosas, sabemos que las obras que representó la compañía La Barraca en el proyecto de las Misiones Pedagógicas republicanas, con el afán de devolver el teatro al pueblo, fueron musicales. De aquellos ensayos y funciones se conservan en el AFFGL varios manuscritos que pudieron servir a los músicos y actores para dar y recibir instrucciones de cara a la representación escénica. Es el caso de los escuetos manuscritos de las canciones para *La tierra de Alvargonzález*. A ello ha de unirse el manuscrito de la música de La Barraca, dictadas por Luis Sáenz de la Calzada y escritas por Ángel Barja –disponibles en versión impresa con la armonización de Gustavo Pittaluga bajo la edición de Unión Musical Española en 1960, reeditada en 2017 por Unión Musical Ediciones.

Forman otro grupo los documentos de la sección «Varia» del *Catálogo* de Paepe que sí están catalogados. Aunque no contienen notación musical alguna, pero son destacables por las transcripciones de letras de canciones, sea en la línea del afán folklorista, o bien como testimonio del ambiente musical que debió de vivirse en el domicilio familiar. Es el caso del manuscrito con la letra de la canción infantil popular *Estando el señor don gato* (sign. DLOA-12), doblada en cuartos y con hasta diez estrofas que terminan con el sepelio del felino seguido de un coro de plañideras; lo que da cuenta o bien de las variantes que pudo recoger el autor del manuscrito, o bien de la inventiva e improvisación en los momentos musicales de recreo y juego domésticos. También se conservan transcripciones manuscritas de letrillas populares, en concreto, dos coplas que componen la *Soleá del pito* (sign. DLOA-13), en un folio doblado por la mitad, en forma de cuadernillo y con un solo doblez, o el *Coro del abanico* en una cuartilla sin dobleces (sign. DLOA-9), de lo que parece ser el fragmento de una zarzuela del siglo XIX con tono erótico velado, en un papel que contiene algunas indicaciones escénicas jalonando el texto.

Un cuadernillo (sign. HLF-17) que contiene el poema *AMISTAD*, sin fecha, y con el dibujo de una sirena al reverso, lleva manuscritas las letras de dos *Canciones de PAIS*, dirigidas «a Federico»: *El telar* y *El peine*. Ambas son de carácter

popular, sobre los oficios y el paso del tiempo cifrado en el día y la noche o en las estaciones. El papel está rubricado por «Emilio». Al lado de *El peine* figura manuscrita una indicación: «Federico: haz el favor de anteponer esta última a la primera». Nos inclinamos a pensar que este tipo de documentos podría haber servido para las veladas musicales más o menos espontáneas que ofrecía Lorca, o incluso para sus recitales-conferencia, en donde gustaba de incluir la música popular del folklore tradicional, con indicaciones que surgían sobre la marcha al preparar la ejecución.

Una cuartilla manuscrita a doble cara contiene la letra de la canción *A ella ¡¡Porque mujer te vi!!*, sin fecha, y acompañada por otra cuartilla con papel pautado y papel de calco, con un dibujo al final que contiene una forma ovalada atravesada por una línea diagonal rematada en punta, tres patas y un punto en la parte superior. Finalmente, dos curiosidades. La primera, de la adolescencia: el poeta y músico deviene objeto de composiciones musicales de autor. Se trata de las tres carillas manuscritas de Lorca. *Paso doble* de Juan Cabanes, dedicado el 22 de julio de 1914 con una rúbrica barroquísima en portada: «A D. Federico García Lorca dedica esta humilde composición de autor». Se ha de tener en cuenta que Lorca contaba por entonces con 16 años. La segunda curiosidad se enmarca en la estancia en la madrileña Residencia de Estudiantes. Encontramos una *Berceuse (a la manera de M. Ravel) para dormir a Federico cuando se vuelva pequeño. Adagietto piuttosto lento. Largamente. Dos violines*, partitura manuscrita de Gustavo Durán en una cuartilla, por las dos caras, y fecha de 27 de noviembre de 1925.

### 3.2.2. Música impresa

La mayor parte del archivo musical lo constituyen las partituras impresas, sean sueltas o en colecciones, en su mayoría de procedencia alemana, inglesa o francesa. Las agruparemos según su género, distinguiendo entre canciones y música de repertorio clásico. Contienen en casi todos los casos arreglos musicales para piano y voz.

Hay que destacar la primacía de la canción francesa, unas veces de tono ligero, otras, de corte más bien popular. Todas estas partituras impresas de origen galo suelen estar bellamente decoradas con ilustraciones, retratos fotográficos y letras capitales en los títulos, rubricadas con sinuosas grecas. Es el caso de las *Chansons recueillies dans les Provinces Françaises et chantées par Lisette Dunan*, con la fotografía en la portada de la *Legènde d'Anne de Bretagne*, las colecciones *Repertoire Cherlus –Vieille chanson, Le moine blanc...*, unas *Chansons classiques* –que se hace anunciar en la contraportada como «une édition avantageuse et sensationnelle»–, temas de Jules Baric –*La noisille*–, *Les moines de Saint Bernardin* de Lacroix Éditeur, *Chansons Gauloises* –G. Nora, Jean Baudean–, *Le joueur de luth* –J. Baudeau–, *Chansons des mères* –Aristide Bruant–, *L'illusion des Fleurs* –Louis Henriett–, *Cadet Rouselle* –Lisette Dunan–... entre otras.

Un cuadernillo sin tapas contiene una colección de obras para piano de diversos autores editada por Mundial Música en Valencia: Vilar, María Beneyto, Navarro Tadeo, Félix Soler, Eduardo L. Chávarri, Costa Nogueras, Jesús Aroca, Martínez

Imbert, Rosita Escrig o Vicenta Martínez Fuset, entre otros. El folleto procede de una serie impresa, en donde este ejemplar ocupa el número 13, año II, con fecha de 1917. Contiene una dedicatoria manuscrita de Lorenzo M. Fuset: «Sin carta tuya, gracias/ por lo del telegrama, te mandé/ nueva composición de mi hermana./ Siempre tu buen amigo./ Lorenzo M. Fuset.» Este conjunto lo componen canciones infantiles, como el *Minueto de la Muñeca*. *A cuatro manos, ¿Qué fue de Mambrú?*, *Schumanniana*. *Escena para álbum de niños*, *La cajita de música (Capricho imitativo)*, *Humoreske*, *Delicias infantiles*, *Iris*, *La muñeca danzante*, *Villancico*, etcétera.

Una de las ediciones ilustradas más sofisticada es la edición impresa de *Guajiras* de Ángel Barrios, premio del Concurso del Centro Artístico de Granada celebrado en 1910. El folleto decorado con ilustraciones de estilo modernista tiene colofón de 1912 y contiene una dedicatoria manuscrita: «Al más grande poeta granadino F. G. Lorca. Su fiel devoto/ A. Barrios./ ¡Viva Graná!».

Otra partitura con dedicatoria reseñable es el cuadernillo *Cantos infantiles. Por Carmen Barradas*: «Una estrella de luz gitana, ilumina/ desde el cielo, al gran poeta Federico García Lorca./ Carmen Barradas/ 25-XII-1930». El cuadernillo impreso está editado en Montevideo en 1930 por R. Maroti, y contiene las canciones *El recreo*, *El molinero* y *El acordeón del abuelo*, presididas por el retrato de la autora en la portada.

Del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes hay un índice y un álbum completo de canciones editadas por Excelsior Music en La Habana. El cuadernillo contiene los temas *Tú*. *Habanera*, *La Volanta*, *Danza de los esclavos (De Cubita «Bella»)*, *Deseo*, el canto popular afrocubano *¡Oh Yamba Oh!*, *Por tus ojos... Recuerdo de México*, *Secreto*. *Habanera* y *Serenatilla*. En la página de *Por tus ojos...* parece haber una mancha marrón en forma de circunferencia, quizás, del culo de un vaso.

Las obras de Manuel de Falla merecen un apartado propio en vista de la intensa relación de amistad y colaboración que el maestro gaditano mantuvo con nuestro autor, impulsada a principios de los años veinte, en torno a los *Títeres de cachiporra* o el libreto de *Lola la comedianta*, y sostenida durante el resto de la vida del autor. Aquí encontraremos la partitura de la adaptación musical del *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* de Falla, en la elegante edición impresa de la Oxford University Press de 1932, con dedicatoria manuscrita: «A Federico García Lorca en prueba de buena amistad con un abrazo de Manuel de Falla. Granada. Abril 1932». Con edición anglosajona en Chester Library, aunque sin dedicatorias ni anotaciones que permitan identificar el destinatario o usuario concreto, está el *Récit du Pêcheur*. Esta obra está anotada a mano con indicaciones que señalan matices para su ejecución: *pianissimo*, *poco ritardando*, unos picos que parecen designar los *crescendo*... También se conserva, en edición de Chester Library, una partitura de la *Danse de la Meunière* perteneciente a *El sombrero de tres picos*, regalada por Falla a la hermana del poeta, lo que confirma que los documentos familiares se encuentran mezclados en el fondo: «Para mi querida amiguita Conchita García Lorca, con muchísimo agradecimiento y deseándole toda la felicidad que merece./ Manuel de Falla./ Día de año nuevo – 1922».

Del discípulo de Falla Ernesto Halffter Escriche, se conserva la partitura dedicada de *Crepúsculos. Trozos líricos*: «Al gran Federico, flor de poetas con la

admiración entusiasta y la cordial amistad de su futuro colaborador Ernesto. En el mes de mayo de 1923». Otro documento que permite reconocer la relación de amistad entre Halffter y Lorca es la partitura del pasodoble torero *Valencia II*, en una edición de Unión Musical Española ilustrada con el dibujo de los tópicos de la mantilla, el ruedo, el capote, las banderillas y el estoque junto a una fotografía de un niño con sombrero cordobés. Está dedicado en la portada con firma manuscrita «A mi queridísimo amigo Federico, el poeta torerillo...». En la contraportada, junto al dibujo de un sol y una luna, se puede leer: «El hombre que cuenta un cuento de héroes... Ernesto Halffter para Federico». La obra contiene numerosos apuntes manuscritos con indicaciones para su ejecución: «a lágrima viva» en la cuarta línea de pentagrama, «valiente» en la sexta, «castizo» en la 8, «maravilloso» en la 11, y un final alternativo.

De Enrique Granados se conservan dos partituras editadas por Unión Musical Española en gran formato y precio de 2'50 pesetas, con arreglo para piano: *Danzas españolas, núm. 12*, y *Danzas españolas oriental*.

En el repertorio clásico también se incluyen las colecciones de partituras impresas para piano de Augener's Edition de 1913 (se conservan las páginas 227 a 504), el *Album Sammlung Berühmter Gavotten für pianoforte solo bearbeitet von Rich*, editada en Leipzig por el sello C. F. Peters y las *Sephardi Melodies being the Traditional Liturgical Chants of the Spanish and Portugese Jew's Congregation* de 1931 por la Oxford University Press.

La música de repertorio clásico no está exenta de paratextos manuscritos que permiten reconstruir relaciones e intercambios. Es el caso de los documentos regalados y dedicados por el crítico y amigo Adolfo Salazar. Uno de ellos es *Tres chansons de Paul Verlaine* –editado en Londres por LTD– e incluye *Chanson d'Automne, Ariette* y *L'heure exquise*. En su dedicatoria manuscrita se puede leer: «Federiquín! Con el afecto de Adolfo, 1921». También *Trois preludes pour piano* –edición de Chesler de 1919–, ofrecida a Lorca en estos términos: «A Federico con todo el afecto de Adolfo. Madrid. 1921».

Por otro lado, el repertorio de música popular y ligera se caracteriza por su heterogeneidad genérica y de tono. Agrupamos aquí partituras de cuplé como *Fifí* –música del maestro Badía y letra de A. Arroder, con algunas anotaciones manuscritas junto a los pentagramas. También abundan los pasodobles, como *Juanita la divorciada*, de Leo Fall con rúbrica manuscrita de Felipe Pérez Capo bajo la partitura impresa, o *Gallito. Pasodoble flamenco*, de S. Lope en Unión Musical Española.

Por último, se conserva una partitura que demuestra que las *Canciones populares antiguas* no solo se divulgaron mediante la edición impresa de Unión Musical Española. La armonización lorquiana de los temas folklóricos también encontró su espacio en la prensa musical de la época. Es el caso del folleto con la reproducción de la partitura de *Las morillas de Jaén* para canto y piano, en el núm. 621 del *Boleto de la Sociedad de Autores de Variedades*, con fecha de 17 de octubre de 1932 y precio de ocho pesetas. Parece ser un material que obró en poder de artistas de variedades, en cuyos espacios escénicos debieron circular estas canciones. No nos extraña al leer la anotación manuscrita: «Este material es propiedad de la SAV y

queda en concepto de depósito en poder de la artista *Argentinita*», pues la compañía de Encarnación López Júlvez recorrió los escenarios nacionales y europeos con sus espectáculos, en los que incluía a mendo las versiones musicales y bailadas de estos temas.

### 3.3. Hemeroteca

La colección de prensa del AFFGL ofrece un reducido número de documentos que, no obstante, son de gran interés, como se verá, en tanto que dan noticia de las relaciones de Federico García Lorca con la escena musical (tabla 2).

Tabla 2. Hemeroteca.

Núm.	Sign.	Título, año, núm.	Descripción
1	30	<i>Música y músicos</i> . Barcelona: Imp. Miró, núms. 8 (s.f.), 9 (23/01/1913), 13 (20/02/1913), 14 (27/02/1913) y 15 (06/03/1913). Suplemento pliego núm. 9 (s.f.) y 10 (s.f.), 34 cm.	
2	31	<i>Musicalia</i> . La Habana: Antonio Quevedo (abril-mayo 1930), núm. 11, 29 cm.	Contiene el poema <i>Son de negros de Cuba</i> en las pp. 43-44.
3	-	<i>Horizonte</i> . Suplemento musical.	<i>Adelita. Los cantos de la revolución</i> .

Fuente: elaboración propia.

De la década de los años diez, cinco números y dos suplementos de *Música y músicos* recogen textos divulgativos sobre biografías de autores. Y como es lógico, esta publicación también incorpora música impresa. Dichas partituras, no obstante, se conservan por separado en el AFFGL, junto a las carpetas sin catalogar. Es el caso de una página correspondiente al número 27 con la obra *Los nets dels Almogavers. Rigodón bélico del inmortal maestro J. Anselmo Clavé* y un pliego suelto con el número II (s.n., s.f.), con *La princesa de los dollars. Opereta en tres actos*, de Leo Fall, y completa para piano y voz.

A ello se añade un ejemplar de la revista cubana *Musicalia*, en cuyas páginas 43 y 44 se dio a la imprenta el poema *Son de negros de Cuba*, recién escrito durante el viaje por América y el Caribe de 1929 y 1930. Suponemos que Lorca guardó el ejemplar con su poema impreso para traerlo de vuelta a España, en la que puede considerarse como la edición *princeps* de este fragmento posteriormente incluido en *Poeta en Nueva York*. Sin catalogar, y junto a la carpeta de las partituras, figura un suplemento musical de la revista ilustrada *Horizonte* que contiene la letra de trece estrofas de *Adelita. Los cantos de la revolución*. El documento está acompañado por dos folios con la partitura manuscrita, seguramente, copias para interpretar en directo con un conjunto.

### 3.4. Documentos efímeros

#### 3.4.1. Programas de mano

Ofrecemos a través de la tabla 3 el resumen de los documentos encontrados con sus correspondientes signaturas del AFFGL.

Tabla 3: programas de mano en el AFFGL.

Núm	Sign.	Descripción y fecha	Observaciones
1	M-Lorca ProgM-2	Programa ejecutado por la Banda Municipal en el Coliseo Cervantes por el Centro Artístico de Granada, 08/02/1921.	
2	M-Lorca ProgM-6	Programa de un concierto en la Societé Charles Bordes, 07/05/1926.	La fecha está manuscrita en tinta de color negro. Obras de Claude Debussy, André Caplet y Maurice Ravel.
3	M-Lorca ProgM-7	Programa del concierto por el quinteto musical The Fisk Jubilee Singers. Asociación Cultural de Granada, 29/11/1926.	Señales de pliegues en varias direcciones. Cantos espirituales.
4	M-Lorca ProgM-7	Programa del homenaje a Manuel de Falla, 08-09/02/1927.	Con dobles en cuartos. Contiene un grabado de don Gaiferos y Melisendra. Obras de Wagner, Glinka, Rossini y una antología de Falla (incluidos los títeres de cachiporra del <i>Retablo de Maese Pedro</i> ).
5	M-Lorca ProgM-13	Programa de la conferencia <i>Añada, Nana, Vou veri vou. Canciones de cuna españolas</i> , 13/12/1928.	Contiene partitura impresa, dibujo y texto de <i>A la nana, nana, nana...</i> Dos copias, una muy doblada.
6	M-Lorca ProgM-17	Programa de la conferencia <i>Arquitectura del cante jondo</i> . Comité de Cooperación Intelectual de Sevilla, Teatro Imperial, 30/03/1932.	Contiene la <i>Adivinanza de la guitarra</i> ; dibujos de un retrato de Antañón Palomas y rascacielos.
7	M-Lorca ProgM-21	Billete de la fiesta de carnaval del Centro Artístico de Granada, programa ejecutado por la banda municipal en el Coliseo Cervantes, 08/02/1921.	Incluye en el repertorio polkas, pasodobles, mazurkas, vals, <i>fox-trot</i> , <i>schotiss</i> , <i>one step</i> y <i>two-step</i> .

Fuente: De Papepe (2005) y elaboración propia.

El análisis material de estos documentos demuestra su uso, patente en los múltiples dobleces en mitades o en cuartos, lo que permitiría guardar el folleto en el bolsillo del pantalón o de la chaqueta. En algunos casos se conservan dos ejemplares, uno de ellos intacto (M-Lorca ProgM-13). Ello nos sugiere el celo con el que Federico García Lorca elaboraba y guardaba estos documentos efímeros, como en el caso de la invitación a la fiesta de los Reyes Magos de 1923, en donde seleccionaba los textos, las imágenes, y componía un pequeño impreso al estilo de los pliegos de cordel de la Edad Moderna preñado de significaciones. La escritura musical no es una excepción. La copia impresa de la partitura manuscrita de *A la nana, nana, nana...* hace pensar que el documento adquiere una función performativa comunitaria, con tal de invitar a cantar o a tocar durante el recital.

### 3.4.2. Invitaciones

El valor de estos papeles radica en que sirven para recuperar momentos, situaciones y anécdotas que más allá del carácter biográfico, permiten conocer un poco mejor los hábitos musicales de Federico como receptor y consumidor de música (tabla 4).

Tabla 4: invitaciones en el AFFGL

Núm.	Sign.	Descripción y fecha	Observaciones
1	M-Lorca INV-17	Fiesta campestre en Punta Chica (Argentina) de la Sociedad Regional Valenciana en Argentina, 11/1933.	Manuscrito en tinta negra: 3 palcos para los Colaors / Mirante – 4 plateas Fila 2».
2	M-Lorca INV-22	Recital de poesías y guitarra en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, 19/02/1935.	Manuscrito y dirigido a García Lorca en un «saluda» de la Universidad (Vida Estudiantil Filosofía y Letras). Recital de poesía u guitarra «[...] por el gran artista Alfredo Hurtado, <i>Pitusín</i> ».
3	M-Lorca INV-23	Cultos en honor de San Federico, 14-18/07/1935.	Acompañamiento de órgano y motetes: «la capilla y orquesta estarán a cargo del eminente maestro compositor don José Arenas».
4	M-Lorca INV-26	Invitación a la lectura de la comedia <i>Cuatro canciones: panorama escénico en seis estampas</i> , 20/01/1936.	Recaredo Vilches y Alcázar Fernández. Organizado por el Lyceum Club Femenino.

Fuente: De Paepe (2005) y elaboración propia

Estos documentos ponen de manifiesto el carácter heterodoxo y alegre de Federico, quien participa tanto en la vida cultural universitaria durante sus estancias en Madrid, como vemos en la tarjeta remitida por Víctor José Jiménez Malo de Molina –presidente de Vida Estudiantil de Filosofía y Letras–, o en los encuentros del Lyceum Club Femenino, que frecuentó como invitado. Tampoco es de extrañar que guardase la estampa del triduo en honor a San Federico en su tierra, Granada, pues como es sabido, en la familia García-Lorca era costumbre hacer fiesta con motivo de la onomástica y no del cumpleaños. Además, el gusto de Lorca por la música sacra para órgano es una constante, pues ya hemos visto que entre sus profesores de música figuran dos organistas y que, en su obra, las referencias temáticas a la música de este instrumento son abundantes, desde el episodio del *allegretto* de Beethoven en *Silos*, hasta el *Uri memento* de los *Títeres de cachiporra* o de *Mariana Pineda* –vemos que, cuando aparece, la música de órgano queda desprovista del contenido religioso y se re-significada de modo contextual o incluso satírico, como en las farsas de guiñol.

Por último, la invitación de la Sociedad Regional Valenciana en Argentina tiene valor porque corresponde a una celebración desenfadada. Dirigida nominalmente «Al Sr. García Lorca», su programa hace gala de un delirante sentido del humor, en donde se incluyen una paella, una «fenomenal siesta [...] ABSOLUTAMENTE GRATIS», la parodia de una corrida de toros, un «despampanante concurso de natación en seco» y un baile: «A bailar, y el que no esté conforme, que se vaya a barrer» (sign. M-Lorca INV-17). Aunque no tenemos evidencia de que Federico asistiera durante su gira por Latinoamérica con la compañía de Lola Membrives, pero parece probable que gustara de participar en este tipo de saraos y, especialmente, en los bailes, de los que era aficionado y buen conocedor, como pone de manifiesto esta crónica del ensayo del fin de fiesta de las representaciones de *La zapatera prodigiosa* en el Teatro Avenida de Buenos Aires en 1933:

García Lorca se pasea por el desierto patio de plateas, se siente [sic.] en una butaca, observa y de pronto salta:

– ¡No perder el ritmo! – y lo marca cantando y agitando acompasadamente los brazos.

– Un momento; estos compases son así-. Y para que no quede duda, se pone al piano y el ensayo prosigue, teniéndole a él como maestro de música y de baile. (García Lorca, 2008, VI: 601)

### 3.4.3. Documentos económicos y administrativos

La música no solo es objeto de estudio, conservación u ocio. También se convierte en fuente de ingresos para nuestro autor, especialmente en la bisagra entre la década de los años veinte y la de los treinta, cuando participa activamente en la edición impresa y sonora musical, así como en la radio, el principal medio de comunicación de masas en aquellos años junto a la prensa diaria (tabla 5).

Tabla 5: documentos económicos y administrativos en el AFFGL.

Núm.	Sign.	Descripción y fecha	Observaciones
1	M-Lorca DP-4	Tarjeta nominal de pertenencia a la comisión organizadora para la libre circulación en el Congreso y Fiesta [sic.] del Cante Jondo, 13-14/06/1922.	Múltiples pliegues en varias direcciones y muchas manchas amarillentas.
2	M-Lorca DECAD-2	Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Compositor Valentín Zubiarré, 1925.	
3	M-Lorca DECAD-20	Sellos de pago de los derechos de reproducción de la Compañía del Gramófono (Sociedad de Autores de España), 1934.	
4	M-Lorca DECAD-21 DECAD 32	a Recibos de la Sociedad General de Autores de España con la recaudación de las <i>Canciones populares antiguas</i> «y sus correspondientes copias», 1934-1936.	

Fuente: De Paepe (2005) y elaboración propia.

Los recibos de la Sociedad General de Autores de España afectan a los derechos de autoría de representación o reproducción de las obras en espacios de exhibición o en medios de comunicación, especialmente, música grabada y radiodifusión. Ello demuestra que Federico García Lorca intervino en numerosas ocasiones en la radio, sea con su música tocada en directo –como era habitual en el medio en aquellos años– o grabada en la colección de las *Canciones populares antiguas*, cediendo o incluso recitando sus propias obras poéticas o dramáticas. Si bien los beneficios monetarios por las retransmisiones son modestos, en torno a unas 15 pesetas mensuales, el interés de estos documentos reside en la prueba fehaciente de las fechas y emisoras en las que se difundió la obra literaria y musical de nuestro autor durante los años treinta, de las que, no obstante, no existen a día de hoy documentos sonoros más allá de las grabaciones del sello discográfico La Voz de su Amo con Federico al piano.

#### 4. Otros documentos, curiosos y raros

Ciertos documentos merecen una consideración separada por su carácter e interés. Los reunimos bajo el encabezamiento de «curiosos y raros» porque no se ajustan del todo a ninguna de las categorías propuestas, pero, sin embargo, todavía pueden aportar información sobre el ambiente musical que rodeó al granadino.

Incluimos aquí en primer lugar los documentos de otros autores que se encuentran en el AFFGL y que contienen alguna referencia musical. Es el caso de

*JUVENTUD. Poema sinfónico ridículamente lírico* de Luis Rosales, de tono erótico y satírico y escrito en folios a máquina.

Otros papeles sueltos que pueden suscitar interés son las anotaciones manuscritas que corresponden al montaje escénico de las obras de teatro. Estos documentos de trabajo no contienen temas musicales, sino que recogen indicaciones para la composición de las orquestas de acompañamiento y sus intervenciones. De ellos se puede extraer información valiosa acerca de cómo las representaciones del teatro lorquiano fueron, ante todo, musicales. Es el caso del documento que da cuenta de cómo se desarrollaron las funciones de *Bodas de sangre* en el Colisevm-Palacio del Espectáculo de Madrid (sign. T-13[1]), con la alternancia de las canciones recogidas en el texto –*Despierte la novia*, la *Nana del caballo grande*, la *Rueda de las hilanderas...*– y otras de carácter popular, como la intervención de los *Campanilleros* en el acto II; o *La zapatera prodigiosa* (sign. T-13[3]). Copias manuscritas de las letras de las canciones con sus estribillos y variantes (sign. T-13[4], a T-13[9]) completan el conjunto. Estos documentos también incluyen indicaciones para los electricistas y la orquesta (sign. T-13[23]), en donde se puede leer: «2 pianos ¼ cola/ Guitarrista/ un clarinete», etcétera.

## 5. Conclusiones

En este punto, confiamos en haber promovido una nueva mirada sobre el AFFGL desde la etiqueta «música» en un sentido amplio, pues se han seleccionado aquellos documentos ya incluidos en otros conjuntos, como libros, programas de mano, o documentos económicos y administrativos, entresacándolos; al tiempo que, por otro lado, hemos ofrecido una descripción amplia y minuciosa de cuantos materiales no catalogados pudieran presentar informaciones valiosas, contengan música escrita –partituras, apuntes, borradores...– o bien desvelen actividades que tengan que ver con el espectáculo musical –conciertos, conferencias temáticamente conectadas, puestas en escena, ejecuciones, intervenciones en medios de comunicación... Se ha constatado que la riqueza del archivo excede, con mucho, las limitaciones que se hayan podido dar, sea por razón del espíritu desprendido de Federico García Lorca, sea por los avatares del devenir temporal. Las presencias documentales permiten descubrir detalles, proponer puntos de fuga en la obra y la biografía, sugerir intereses heterodoxos –los cuales no son de extrañar en la personalidad del autor. También consienten intuir relaciones tanto interpersonales como estéticas e interartísticas.

Sentadas las bases documentales, son varias las vías de trabajo futuras que nos permitimos sugerir. Algunas son líneas de investigación. En otros casos, las propuestas están encaminadas a desarrollar tareas que permitan el acceso, consulta y divulgación de los elementos encontrados.

Primeramente, resulta fundamental continuar con la labor transtextual e interpretativa aquí iniciada, compaginando el análisis documental con la inferencia de relaciones potenciales hacia otros textos y documentos del mismo o de otros archivos. Esto será crucial para reconstruir la trayectoria de Federico García Lorca

en la industria musical, o en la radio, por ejemplo, en relación con los derechos de autor seculares. En segundo lugar, conviene profundizar en la parcelación sectorial de los materiales y sus conexiones, en dirección hacia la obra o hacia otros nombres propios que aparecen con recurrencia, sean contemporáneos –autoras y autores de ambos lados del Atlántico– como de otras épocas –especialmente, autores del canon musical cuyas obras son del interés de Lorca. En este sentido, los trabajos futuros sobre relaciones entre artistas e intelectuales de la Edad de Plata como los mencionados Ángel Barrios, Ernesto Halffter, Adolfo Salazar, Eduardo Sánchez de Fuentes, Lorenzo y Vicenta Martínez Fuset, Gustavo Durán o Carmen Barradas, entre otros, pueden aportar un mejor conocimiento de la escena musical de la época y de nuestra memoria cultural, tanto en el campo de la creación como en el de la ejecución o el de la crítica en la prensa especializada. También serían interesantes cuantos estudios comparados se deseen emprender indagando la presencia tanto temática como remática de autores o movimientos en la obra literaria lorquiana, como pone de manifiesto el alto número de términos musicales que aparecen en su poesía, especialmente, e incluso la tematización tanto de instrumentos como de iconos de la Historia de la Música –caso de Beethoven, por ejemplo–, especialmente en la obra juvenil anterior a 1920.

Otro campo de indagación debe abordar documentos cuyo soporte permita reconstruir una genealogía sonora del autor y de su obra, sea con la indagación de la música grabada, sea mediante la ejecución musical de estas obras que una vez estuvieron sobre el atril de su piano. También, en lo que tiene que ver con la ejecución y la *performance* de los textos lorquianos, desde el estudio de las obras y su posterior edición crítica, se podría suscitar un mejor conocimiento de la dramaturgia intermedial del autor. Y finalmente, no podemos dejar de proponer las imprescindibles tareas de digitalización, en los tiempos, formatos y con los protocolos de acceso que la Fundación Federico García Lorca tenga a bien establecer para el disfrute público de las futuras generaciones.

## 6. Referencias bibliográficas

- Bergamín, J. (1960). Prólogo, en Pittaluga, G. (ed.), *Canciones del teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Unión Musical Española, 2-3.
- De la Ossa Martínez, M. A. (2014). *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- De Onís, F. (2008). Federico García Lorca, folklorista, en García Lorca, F., *Obra completa. Vol. V. Teatro, 3. Cine. Música*. Madrid: Akal, 321-326.
- De Paepe, C. (ed.) et al. (2005). *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*. Madrid: Fundación Federico García Lorca.
- Durán, G. (1980). Canciones del teatro de Federico García Lorca, en García Lorca, F., *Federico y su mundo*. Ed. crítica de P. Menarini. Madrid: Alianza.
- Fernández-Montesinos García-Lorca, M. (1985). *Descripción de la Biblioteca de Federico García Lorca (Catálogo y estudio)*. Tesina de licenciatura. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- Fernández-Montesinos García-Lorca, M. (1988). «La Biblioteca de Federico García Lorca», en Morelli, G. (ed.), *Saggi critici nel cinquentenario della morte di Federico García Lorca*. Fassano (Italia): Schena, 11-23.
- García Lorca, F. (1931). *Canciones españolas antiguas*. Madrid: Unión Musical Española.
- García Lorca, F. (1989). *Obras completas*. Ed. en tres volúmenes de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1999). *Federico García Lorca. Epistolario completo*. Ed. y notas de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2008). *Obra completa*. Ed. en siete volúmenes de Miguel García Posada. Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (1996). *Federico y su mundo: de Fuente Vaqueros a Madrid*. Granada: Comares/ Fundación Federico García Lorca.
- García Lorca, I. (2002). *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- Gibson, I. (1985). *Federico García Lorca*. Ed. en tres tomos. Barcelona: Grijalbo.
- Hernández, M. (1984). «Cronología de *Bodas de sangre* (1929-1938). Ilustrada con la palabra de Federico García Lorca», en García Lorca, F., *Bodas de sangre*. Madrid: Alianza.
- Mora Guarnido, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*. Buenos Aires: Losada.
- Pittaluga, G. (1960). *Canciones para el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Unión Musical Española.
- Pittaluga, G. (2017). *Canciones para el teatro de FGL*. Madrid: Unión Musical Ediciones S.L.
- Pomès, M. (1950). Une visite à Federico García Lorca. *Le Journal del Poètes*, 5, 1-2.
- Soria Olmedo, A. (2000). *Federico García Lorca*. Madrid: Eneida.
- Soria Olmedo, A. (2004). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Tinnell, R. D. (1986). *Federico García Lorca: catálogo-discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*. University of New Hampshire: Plymouth State College.
- Tinnell, R. D. (1993). *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*. Madrid: Fundación Juan March.
- Tinnell, R. D. (1998). *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, 2ª edición. Madrid: Fundación Juan March.