

La recepción musical de Federico García Lorca en Inglaterra (1975-2025): marco teórico y relación de fuentes*

The Musical Reception of Federico García Lorca in England (1975-2025): Theoretical Framework and List of Sources

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN

Facultad de Educación de Ciudad Real. Despacho 3.09. Universidad de Castilla-La Mancha. C/ Ronda de Calatrava, 3. 13071, Ciudad Real.

juanjose.pastor@uclm.es

ORCID: 0000-0001-6509-3496

Recibido/Received: 27/10/2025. Aceptado/Accepted: 03/11/2025.

Cómo citar/How to cite: Pastor Comín, Juan José, “La recepción musical de Federico García Lorca en Inglaterra (1975-2025): marco teórico y relación de fuentes”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 277-320. DOI: <https://doi.org/10.24197/px772j64>.

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

Resumen:

Este artículo examina la recepción musical de Federico García Lorca en Inglaterra durante el periodo comprendido entre 1975 y 2025, dentro del marco de estudios música-literarios y de la intermedialidad. El trabajo busca diseñar una historia sistemática que analice la integración de la poética lorquiana en la composición musical, valorando cada adaptación como una recreación hermenéutica del texto literario. La investigación acredita la existencia de ochenta y cinco nuevas obras musicales inglesas no contempladas previamente por la crítica, incluyendo once óperas, veintidós ciclos vocales y numerosas músicas incidentales y dramáticas que revelan la prolífica y sostenida presencia del poeta en la música clásica británica.

El estudio determina que esta masiva producción se justifica por la ininterrumpida visibilidad pública de Lorca en el Reino Unido a través de los medios de comunicación, articulada temáticamente por dos ejes: la conciencia del poeta como mártir político de la Guerra Civil Española y la fascinación estética por el concepto del *duende*, hecho que legitima la experimentación compositiva. Se observa así que el enfoque operístico y escénico ha evolucionado desde las tragedias rurales hacia la adaptación de sus obras más vanguardistas. Finalmente, este artículo propone el análisis musical como herramienta crítica de primer orden para descifrar la recepción del universo lorquiano, ofreciendo lecturas que iluminan la complejidad del texto fuente. El análisis de este corpus requiere integrar perspectivas formalistas e historicistas, prestando atención a los procesos de percepción y al contexto sociocultural del oyente.

Palabras clave: Intermedialidad, recepción musical, Federico García Lorca, literatura comparada, análisis musical.

Abstract: This article examines the musical reception of Federico García Lorca in England during the period between 1975 and 2025, within the framework of music-literary studies and intermediality. The work seeks to design a systematic history that analyzes the integration of Lorca's poetics into musical composition, valuing each adaptation as a hermeneutic recreation of the literary text. The research confirms the existence of eighty-five new English musical works not previously considered by critics, including eleven operas, twenty-two vocal cycles, and numerous incidental and dramatic musics that reveal the prolific and sustained presence of the poet in the British classical music.

The study determines that this massive production is justified by Lorca's uninterrupted public visibility in the United Kingdom through the media and thematically articulated by two axes: the awareness of the poet as a political martyr of the Civil War and the aesthetic fascination with the concept of the *duende*, which legitimizes compositional experimentation. It is observed that the operatic and scenic approach has evolved from rural tragedies towards the adaptation of his most avant-garde works. Finally, the study proposes musical analysis as a critical tool of the first

* El presente trabajo es resultado del proyecto de investigación *La recepción en la música inglesa de la generación literaria del 27: análisis desde una perspectiva intermedial*, con referencia PRX23/00170, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades a través del programa de *Estancias de movilidad en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación. Modalidad senior*, desarrollada en la University of Nottingham bajo la tutela de Stephen Roberts, y cuya memoria recibió una evaluación por parte del Ministerio de 99,5/100.

order to decipher the reception of the Lorca universe, offering readings that illuminate the complexity of the original text. The analysis of this corpus requires integrating formalist and historicist perspectives, paying attention to the processes of perception and the sociocultural context of the listener.

Keywords: Intermediality, musical reception, Federico García Lorca, comparative literature, musical analysis.

Sumario: 1. Introducción. Federico García Lorca y el Grupo del 27: una generación musical, 2. Federico García Lorca: Fuente para repensar la intermedialidad, 3. Auxilio teórico para el análisis: fuentes clásicas y nuevas perspectivas, 4. Federico García Lorca en Inglaterra: primera recepción y contexto cultural reciente, 5. El espejo trágico y la máscara vanguardista: Federico García Lorca en la ópera inglesa (1975-2025), 6. El eco de la gacela y el duende en la lírica de concierto británica: Federico García Lorca en la música vocal (1975-2025), 7. Lorca en escena: la música incidental, 8. El teatro invisible: Federico García Lorca en la radio británica (1975-2025), 9. Federico García Lorca en la música de cámara y orquestal británica (1975-2025), Conclusiones, Bibliografía

Summary: 1. Introduction. Federico García Lorca and the Generation of '27: A Musical Generation, 2. Federico García Lorca: A Source for Rethinking Intermediality, 3. Theoretical Support for Analysis: Classical Sources and New Perspectives, 4. Federico García Lorca in England: Early Reception and Recent Cultural Context, 5. The Tragic Mirror and the Avant-Garde Mask: Federico García Lorca in English Opera (1975-2025), 6. The Echo of the Gazelle and the Duende in British Concert Lyric: Federico García Lorca in Vocal Music (1975-2025), 7. Lorca on Stage: Incidental Music, 8. The Invisible Theater: Federico García Lorca on British Radio (1975-2025), 9. Federico García Lorca in British Chamber and Orchestral Music (1975-2025), Conclusions, Bibliography

1. INTRODUCCIÓN. FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL GRUPO DEL 27: UNA GENERACIÓN MUSICAL

La próxima celebración del centenario del acto fundacional de la Generación del 27 exige una profunda revisión de cómo la trayectoria poética de sus protagonistas tuvo una repercusión en textos artísticos que trascienden la condición literaria y que pueden ser considerados desde una perspectiva intermedial. La bibliografía acerca de las relaciones entre sus principales figuras y otros medios artísticos, especialmente la esfera musical, es singularmente amplia,¹ si bien podemos echar en falta estudios concretos que examinen en profundidad de qué modo el trabajo creativo del compositor recibe e integra los elementos constructivos propios del discurso literario con los que trabaja. A pesar de recientes esfuerzos,² todavía está por diseñar, escribir y analizar una historia ambiciosa y sistemática de la recepción musical del fenómeno literario como índice interpretativo y hermenéutico de su dimensión social y cultural. Esta carencia se debe, en parte, y por un lado, a la dificultad en el ámbito filológico de emplear adecuadamente unas herramientas analíticas musicales y musicológicas precisas para valorar este otro modo de recepción literaria, construida sobre la creación musical; por otro lado, no siempre la formación del músico y del musicólogo acredita un conocimiento suficiente de cuanto concierne al estudio del sistema literario.³

¹ Existen trabajos que abordan desde una perspectiva histórica estas relaciones, siendo uno de los más relevantes el libro colectivo resultante de la exposición en la Biblioteca Nacional de España comisariada por Emilio Casares sobre *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915/1939)* del año 1986. Posteriores a esta reflexión fundacional, merecen ser citados los estudios de Ruiz (1993), García-Luengo (2010), Martín (2010), Torres (2010), Silvera (2020) y Goialde (2011).

² Son muy pocos los trabajos que han abordado una historia de la recepción musical de la Literatura, siendo el ejemplo más sobresaliente la propuesta global de Sabatier (1998). Para conocer una relación de estudios sistemáticos sobre corpus literarios puestos en música remitimos a Pastor Comín (2019, sobre la literatura española en la Edad Moderna; Pastor Comín, 2021, sobre Beethoven; Pastor Comín, 2023, con especial énfasis en los procesos de expresividad retórica musical; Pastor Comín, 2024, sobre Petrarca; y Pastor Comín, 2025, sobre la poesía erótica de los siglos XV, XVI y XVII).

³ Un caso reciente y ejemplar es la lectura exigente que realiza De la Fuente (2025) de la canción de Mompou sobre el poema de Federico García Lorca *El niño mudo*, donde a partir de dos estructuras escalares el compositor define unidades mínimas –anillos tetracordales– que construirán la circularidad de los elementos cílicos y simbólicos evocados en el poema (“gota de agua” y “anillo”): “Todo aquello que no

Autores como Gerardo Diego, talento doble, han recabado la atención de la crítica con el fin de conocer de qué modo su formación musical condicionó su producción literaria, si bien estos trabajos se amparan antes bajo los textos de sus conferencias sin atreverse con mayor audacia a la búsqueda de correspondencias estructurales entre el hecho literario y las referencias intratextuales y paratextuales musicales, con frecuencia pautas inexcusables para comprender adecuadamente la forma poética y su dimensión semántica.⁴ Otros poetas, como sucede con Rafael Alberti, contaron con una amplia recepción musical desde el primer momento, siendo sus versos objeto de adaptación recurrente prácticamente desde sus inicios por músicos de la academia y populares.⁵ Y aún más sorprende la flexibilidad de los versos de Jorge Guillén, cuya escritura llamó especialmente la atención no solo a toda una generación de compositores españoles como Pascual Aldave, Manuel Ángulo, Carmelo Bernaola, Francisco Guerrero, Cristóbal Halffter, Manuel Hidalgo, Tomás Marco o Luis de Pablo,⁶ sino también de una amplia nómina de compositores extranjeros tales como Heinz Martin Lonquich, John Eaton, Günter Kahowez, Claudio Spies o Darío Milhaud,⁷ siendo, quizás, el poeta de *Cántico* quien después de Lorca concitara una mayor atención internacional en el ámbito de la composición musical sobre sus textos.

Lo cierto es que desde un momento temprano compositores como Carlos Guastavino (Mansilla, 2010), María Teresa Prieto y Óscar Esplá prestaron sus músicas a los versos del 27 dentro y fuera de nuestras fronteras, iniciando así la configuración de un canon de

le aportó una aproximación veraz al misterio acabó desecharlo, incapaz de circular en el interior de las personas. La estructuración en unidades breves y compactas se desarrolla a partir de un elemento único y mínimo, un axioma apoyado en la retórica del círculo. El compositor transforma un elemento nuclear en un juego de reflejos. Esa constante no sólo queda inscrita en la superficie de la obra, sino que constituye además su eje primordial. La partitura retoma elementos temáticos que somete a reflexividad una y otra vez, produciendo una transmutación interna y profunda que neutraliza, incluso, el estrato armónico. Se comprueba la existencia de un proceso de transformación e interrelación sin ruptura, donde los elementos se yuxtaponen, conviven entre sí y se hacen identitarios. Aun siendo opuestos y diferentes en forma y constitución (uno directo y otro reflejado), surgen y mantienen una relación íntima que se oculta tras la máscara de sus simetrías” (De la Fuente, 2025: 180).

⁴ El trabajo más completo sobre la condición de talento doble se debe a Benavides (2006) y la selección de escritos publicados posteriormente. Si bien carecemos de estudios sistemáticos sobre la recepción musical de su poesía, sí son frecuentes los análisis sobre la influencia que su formación musical tuvo en su escritura. Deben destacarse en este sentido el estudio de Sánchez (2014) derivado de su tesis doctoral; la también tesis doctoral de Gómez (2018) y las contribuciones de Diego (2013), López (1996), Varela (1998), Díez de Revenga (2000), Gallego (2021, a quien también debemos una selección de los poemas musicales del poeta santanderino), Gonzalo (2018) y García (2023).

⁵ Alberti es, junto a Federico García Lorca y Jorge Guillén, uno de los poetas de su generación que cuenta con un mayor número de musicalizaciones, probablemente por la relevancia del impulso musical en el seno de su lírica, tal y como han estudiado Mateos (2009, publicación derivada de su tesis doctoral), Heine (1995), Balcells (1997) y Spang (1985).

⁶ A Pascual Aldave debemos *Las doce en el reloj* (1984, voz y piano) y *Perfección* (1984, coro); a Manuel Angulo *Aire de tu vuelo* (1991, cantata para coro y orquesta); a Carmelo Bernaola *Versos* (1982 para voz solista y conjunto instrumental); a Francisco Guerrero *Váda* (1982, para dos sopranos y conjunto instrumental); a Cristóbal Halffter *Leyendo a Jorge Guillén* (1992, para recitador, viola y violonchelo); a Manuel Hidalgo *Anillo* (1976, para voz y piano); a Tomás Marco *Una música* (1982, para soprano y conjunto instrumental) y a Luis de Pablo *El manantial* (1981, para soprano y conjunto instrumental). Consultense los trabajos de Martín (1995 y 2019) y Díez de Castro (2008).

⁷ Las obras de estos autores no obran en ningún catálogo o estudio que haga referencia a las músicas compuestas sobre Jorge Guillén. Debemos así a Heinz M. Lonquich *Die Stunden* (1982, para coro de hombres); a John Eaton *Guillen Songs* (1974, para voz y piano); a Günter Kahowez 2 lieder (1958, para alto, violín y piano, junto a otro poema de G. Trakl); a Claudio Spies *Descanso el jardín* (1957, para tenor, barítono y cuarteto de viento); y a Darius Milhaud sus 8 poèmes de Jorge Guillen (1958, dejados inconclusos).

textos musicados que haría de las primeras selecciones obras posteriormente recurrentes.⁸ A nadie se le escapa que el poeta que ha recibido una mayor atención por parte de artistas tanto procedentes del ámbito plástico⁹ como fundamentalmente musical ha sido Federico García Lorca, si bien su recepción por parte de los compositores ha sido, sorprendentemente, estudiada aisladamente con desigual acierto.¹⁰ Por un lado contamos con trabajos –que en ocasiones se suceden con morosa repetición de contenidos– acerca de la consabida formación musical del poeta de Fuente Vaqueros y su relación con el folklore y el flamenco;¹¹ por otro, contamos con acertados estudios sobre la dimensión musical de su teatro.¹² Sin embargo, apenas existen trabajos que se centren sistemáticamente en cómo han sido recibidas sus obras en el ámbito musical desde una perspectiva intermedial. Dos son los proyectos más relevantes que han tratado de delimitar, inicialmente, una nómina de obras musicales lorquianas. Por un lado Tinnell (1993) elaboró un catálogo cuya consulta se hace a través de los títulos de las obras del poeta, con apéndices discográficos y un útil índice onomástico. Construido próximo al centenario del nacimiento del escritor (1898), este trabajo pudo haber motivado estudios y análisis que, sin embargo, no fueron llevados a cabo. Más recientemente, el portal *PoeMas*, fruto de varios proyectos de investigación bajo la dirección de Laín Corona y Martínez Cantón, dedicado al estudio de la música popular contemporánea en relación con la poesía, reúne la discografía de composiciones y canciones dedicadas a Federico García Lorca.¹³

⁸ No podemos detenernos en la nómina de composiciones musicales escritas sobre las principales figuras del 27. La memoria del proyecto de investigación citado (Ref. PRX23/00170, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) recoge las últimas actualizaciones cuya publicación verá la luz en Pastor Comín (2026, en prensa). Hasta entonces, remitimos a los trabajos algo ya desfasados de Tinnell (1993 y 2001) o a la plataforma PoeMAS para el conocimiento de las relaciones entre la poesía y la música popular contemporánea (<https://poemas.uned.es/>), según se indica más adelante.

⁹ Conviene consultar los trabajos de Díaz (2022) y Plaza (2001 y 2014) para conocer de qué modo la expresión pictórica se ha nutrido de los escritos lorquianos.

¹⁰ Entre ellos, Romano (1994), Rodríguez (2001); la recepción de Lorca en Castelnuevo-Tedesco estudiada por Gilardino (2006); la tesis doctoral de Gómez (2013), que analiza las adaptaciones a las músicas urbanas de textos poéticos en España desde 1960 hasta 2010; las lecturas intermediales de Ureña (2015); el análisis de la ópera de Miquel Ortega con libreto de Julio Ramos sobre *La casa de Bernarda Alba*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en el año 2018 por el mismo autor (Ortega, 2018); Riva (2021), centrado en canciones sobre Lorca y Miguel Hernández; la tesis doctoral de Miguel (2022) que analiza las composiciones de Peris Lacasa sobre Lorca; la reflexión de Sounac (2022) sobre las músicas de Ohana y Crumb; Laín (2022), centrado en la recepción de Lorca en la música popular; la tesis doctoral orientada hacia la integración de los poemas lorquianos en el cante flamenco de Carretero (2025); o las musicalizaciones de Silvestre Revueltas analizadas por Zhou (2025a).

¹¹ La nómina es amplia, por lo que reducimos aquí la relación a los estudios esenciales y más recientes, tales como Ruiz (2000), San José (2012), De la Ossa (2014), Piquerias (2015), Agraz (2016), Mayhew (2022), Fernández (2023), Lozano (2025), o Zhou (2025b). Algunos trabajos se limitan a repetir como investigaciones propias reflexiones precedentes, tal y como sucede en Broullón-Lozano (2022) con respecto a Pastor Comín (2021). Otros, sin embargo, merecen ser destacados por su extraordinaria lucidez, como el de Orringer (2014).

¹² Consultense los estudios de Cooper y González (2011), la tesis doctoral de Román (2016), Abellán (2017), Castro (2022) y Benabu (2024).

¹³ PoeMAS es el resultado de tres proyectos de generación de conocimiento financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: PGC2018-099641-A-I00 (entre enero de 2019 y diciembre de 2021), PID2021-125022NB-I00 (entre septiembre de 2022 y agosto de 2025) y PID2024-158927NB-I00 (entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028), dirigidos por Guillermo Laín y Clara Isabel Martínez (en <https://poemas.uned.es/discografia/federico-garcia-lorca>) (fecha de consulta: 20/09/2025). El proyecto ofrece una discografía, ordenada por los libros de García Lorca, pero también reunida en una relación global, realizada por González (2021). Si bien la información que recoge es muy útil, resulta algo confusa en la medida en que privilegia el registro sonoro y los artistas por encima de la autoría compositiva de los

Examinadas ambas iniciativas, y gracias al desarrollo del proyecto de investigación *La recepción en la música inglesa de la generación literaria del 27: análisis desde una perspectiva intermedial* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades), hoy estamos en condiciones de acreditar una relación de compositores interesados en la figura de Federico García Lorca que asciende a más de trescientos nuevos autores y trescientos cincuenta nuevos registros musicales, no contemplados ni documentados con anterioridad en la obra de Tinnell.¹⁴ Conviene subrayar que ciento ochenta de ellos corresponden a compositores fuera de nuestras fronteras y ciento veinte a compositores españoles. Dado que nuestra investigación, según se referirá más adelante, se ha centrado en la recepción del poeta de *Romancero gitano* en la música inglesa, el curso de nuestro estudio ha hallado ochenta y cinco nuevas obras sin considerar aquellas que proceden de las músicas urbanas y populares. Por razones de espacio y temática propias de esta publicación, nos centraremos más adelante en aquellas concebidas en suelo inglés en los últimos cincuenta años.

2. FEDERICO GARCÍA LORCA: FUENTE PARA REPENSAR LA INTERMEDIALIDAD

Ahora bien, ¿bajo qué prisma debe analizarse cualquier corpus preocupado por la recepción musical de un escritor, en este caso Federico García Lorca? Conviene quizá señalar algunas precisiones que pueden orientar aquellos trabajos de naturaleza interdisciplinar orientados al estudio de esa otra vida musical de la escritura literaria. Recordemos que cuando un texto literario –novela, poema, teatro e incluso ensayo– es articulado como una obra musical, es ingenuo considerar que dicha obra es una mera traducción y no valorarla como una *recreación hermenéutica* (McAuliffe, 2024: 275). El compositor realiza una lectura profunda del texto y utiliza los recursos de su medio –la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre, la textura y la forma– para proponer una interpretación específica. La música enfatiza, matiza, contradice o revela aspectos del texto que podrían estar latentes.

Desde una perspectiva material, la canción –o *Lied*– transforma la voz poética en una voz física, cantada, revelando en su expresividad los mecanismos de interiorización máxima. Poemas como *La casada infiel*, de Federico García Lorca, que podrían admitir un distanciamiento o desplazamiento irónico en su lectura, adquiere distintos matices en la voz de Margarita Xirgu en 1933 (Rico, 2024) o en la realización musical de Juan José de Castro (1936) (González, 2009); las traducciones cantadas al francés de Marcel Lupovici y Jean Borredon (1954);¹⁵ su articulación como obra para ballet de Vicente Asencio,¹⁶ en las voces tan dispares de Pepe Albaicín (1964) –purista y dramática, pero no del gusto de todos los lorquianos–,¹⁷ o Nati Mistral (1972);¹⁸ o, por hablar de realizaciones más recientes, la de Julián Estrada (1999 sobre las guitarras de Manuel

temas, e ignora otras fuentes y archivos –SGAE, por ejemplo– que conciernen a la música popular y aportan información sobre otras realizaciones aunque no tengan registro discográfico. No obstante resulta una base de datos de útil consulta para quien desee acceder a una información básica preliminar sobre la que proyectar, quizás también desde una perspectiva técnica musical, las relaciones entre el hecho literario y las músicas urbanas y populares.

¹⁴ Consultese la memoria del proyecto de investigación citado (Ref. PRX23/00170, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades), la cual refiere la naturaleza de estas últimas actualizaciones que serán publicadas en Pastor Comín (2026, en prensa).

¹⁵ Nos referimos al disco *Le romancero gitano et Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias* (Pathé, 22 ST 1015).

¹⁶ Consultese la obra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, LQ-499, perteneciente al legado de Leopoldo Querol.

¹⁷ Véase el disco *La casada infiel / La maravilla de los tres ríos* (Belter, 007-94, 1964).

¹⁸ Véase el disco *La maravillosa Nati Mistral* (Orfeón, 17.0958/6, 1972).

Silveria, Luis Ciderito y Manolo Nieto, tan distinta de la de Pepe Albaicín)¹⁹ y la de Naroa Inxausti sobre la música de Miguel Asins Arbó y el piano de Aurelio Viribay (2025).²⁰ Solo este ejemplo escogido al azar nos permite asomarnos al basto abismo de interpretaciones que basculan entre una disposición narrativa propia del romance y una expresión más íntima y visceral que da cuerpo en la voz a la tensión emocional que el lector puede intuir.

Un marco teórico distinto nos presenta la transformación en ópera de un texto dramático o narrativo. Las voces asumen la identidad actorial; el canto simultáneo o confrontado en dúos, tríos, etc., y la presencia de un coro –entidad social, intertextual, crítica, etc.– permite un incremento exponencial de los recursos dramáticos en la expresión de conflictos; la instrumentación y construcción orquestal diseña un marco coherente de descripción de atmósferas, así como de elementos recurrentes que, sin expresión verbal –*leitmotiv*– condicionan semánticamente cuanto sucede en escena, ilustrando el sonido lo que la palabra calla. El lector entenderá mejor esta reflexión si compara algunas de las óperas sobre diferentes obras de García Lorca representadas en los últimos años²¹ y cuya factura fue posible gracias a un sólido apoyo gubernamental en distintos países: *Bernarda Alba Haus*, de Aribert Reiman sobre la adaptación al libreto de Enrique Beck (Bayerische Staatsoper, 30 de octubre de 2000), *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa*, de Balduin Sulzer (Landestheater, Linz, 7 de noviembre de 1984); *Ainadamar (Fountain of Tears)*, de Osvaldo Golijov (Berkshire Musical Festival of Lenox, Massachusetts, 10 de agosto de 2003), *La casa de Bernarda Alba*, de Miguel Ortega, sobre una adaptación al libreto de Julio Ramos (Castillo de Peralada, 8 de agosto de 2009); *Komödie onhe Titel*, de Jan Müller-Wielan, sobre la adaptación al libreto del propio compositor (Biennale, Munich, 25 de abril de 1998); o la bien conocida *El público*, de Mauricio Sotelo sobre el libreto de Andrés Ibáñez (Teatro Real de Madrid, 27 de febrero de 2015) (Escobar, 2024: 167-213).

Un paso más allá lo representa la articulación estrictamente instrumental de un texto literario, produciendo un objeto artístico carente de palabra –únicamente en el ámbito paratextual del título o programa–, y que suele ofrecer fuertes resistencias a la interpretación por su naturaleza más abstracta –especialmente para quien desconoce los recursos técnicos compositivos– y, al mismo tiempo, peligrosamente evocadora, prácticamente emancipada de su sustrato literario y potenciadora de una recepción más libre y personal, susceptible de las distintas dinámicas de escucha.²² La teoría de tópicos musicales –uso de timbres específicos para evocar elementos del texto (guitarra para lo español, flauta para lo pastoral, violín solista para la voz de un personaje solitario, ciertas armonías para la identificación de emociones o pasiones)– para la representación de semas literarios –según las bases de Ratner (1980), Hatten (2004) y muy recientemente Grabocz (2025) en la música contemporánea, más allá de Liszt–puede facilitar la comprensión, pero en ocasiones puede opacar un entendimiento más complejo construido sobre una profunda articulación retórica del texto musical más allá de fórmulas musicales consuetudinariamente así sancionadas.²³ Los testimonios de los compositores en muchas

¹⁹ Véase el disco *Reflejo de luna y sal* (Fods Record, 13309, 1999).

²⁰ Se trata de una producción reciente (22 de agosto de 2025) en <https://www.amazon.es/Tres-gacelas-amor-muerte-Gacela/dp/B0FK7KYZQS> (fecha de consulta: 15/09/2025).

²¹ Ofrecemos únicamente una breve selección, sin citar las estrenadas y producidas en el Reino Unido que se verán más adelante.

²² No es el momento de profundizar en las distintas teorías y estudios que han analizado las diferentes formas de escucha y los procesos implicados. Remitimos aquí a los trabajos fundacionales y más relevantes e Huron (2006 y 2016), Burnhman, Setlzar y von Moltke (2021, eds.) y Delazari (2021).

²³ Remitimos al libro colectivo de Mirka (ed., 2014) para conocer las distintas aplicaciones de la teoría de los tópicos en momentos sucesivos de la historia de la música.

ocasiones ayudan a contextualizar las marcas de sentido y orientan –aunque existe un extendido recelo por parte de los compositores a prodigarse acerca de sus técnicas de trabajo– hacia una la determinación de un contexto “isotópico” fuerte bajo el cual integrar sus distintos procedimientos. Algunas de ellas, incluso, bajo el género bien conocido de *tombeau* (Vendrix, 1994), reúnen en varios movimientos una visión genérica del poeta, bien sobre citas textuales de sus obras, bien sobre episodios vitales que reivindican su trágica muerte. Sucede así con obras sinfónicas como *Cis-Cantus III. Lorca-Kathedralen* (1987) de Theo Brandmüller; los tres retratos para piano solo del compositor ruso Vladimir V. Ryabov (*3 nabroski k portretu Frederiko Garsia Lorki*, 1985); o *Fountain Of Tears: Hommage on the Death of Lorca* (1992, para flauta y guitarra), del escocés Edward McGuire.

Tres géneros se alejan de los casos antes señalados –canción, ópera o música instrumental. Nos referimos aquí, por un lado, a las músicas compuestas con naturaleza incidental que sirven a proyectos performativos no solo para la escena teatral, sino también en emisiones radiofónicas. En la primera de ellas, obras como *Yerma* hacen de sus intervenciones musicales –canciones de lavanderas, sonidos de agua, melodías populares– no elementos ornamentales o anecdóticos, sino piezas esenciales que desgranan el espacio rural, marcan el paso del tiempo a través de las canciones de faena en el campo y subrayan la obsesión de Yerma por la fertilidad, en un contexto trágicamente celebrativo que ritualiza la acción. Algunos ejemplos singulares pueden encontrarse en la música incidental de Marcela Rodríguez para la representación en Ciudad de México de la *Yerma* de German Castillo en 1993 o la del compositor islandés Hjálmar Helgi Ragnarson para el montaje por primera vez en su país de esta obra en 1987.

Por otro lado, conviene no desestimar la importancia del hecho musical en las adaptaciones radiofónicas –extraordinariamente frecuentes en Inglaterra, según veremos–, dado que es aquí donde las construcciones sonoras deben suplir la ausencia de referentes escénicos visuales, definiendo espacios, marcando las transiciones y, lo más importante, caracterizando psicológicamente a los personajes, anunciando en ocasiones su entrada en escena y connotando para el oyente la naturaleza de su parlamento antes, mientras o después de que este se produzca, como una anticipación, demarcación o ulterior reflexión o comentario. Ejemplos paradigmáticos y bien conocidos, tanto de textos dramáticos como exclusivamente líricos son la obra de Gerhard para la BBC *Lament for the Death of a Bullfighter* (1960) (García-Karman, 2014), si bien tenemos antes composiciones fundacionales como la del danés Svend Erik Tarp y su música incidental para la radio *Blodbyllup (Bodas de sangre*, 1951)²⁴ o la de Bruno Maderna para *Don Perlimplín* (1961) (Soria, 2017) que constituyen auténticos referentes en este género de producción, y que alcanzan a conjugar los recursos de las vanguardias con el folclor, la ritualidad, la crítica social y el sustrato trágico lorquiano.

Finalmente asistimos a la música compuesta para ballet, espectáculo en el que se opera una transcodificación semiótica, esto es, una conversión de los códigos verbales lorquianos (simbólicos, formales o dramáticos) en códigos musicales (melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos) y coréuticos (movimiento, espacio). Este proceso no es mimético, sino hermenéutico, pues la música interpreta activamente el texto y ejerce su violencia sobre la propia arquitectura dramática. Así, la forma musical del ballet –generalmente una suite de danzas con introducción y clímax– se superpone a la estructura dramática de sus obras y tanto actos como cuadros deben hallar un correlato formal tanto en el movimiento como en el arco o planteamiento tonal de la música, así como en la

²⁴ Traducido el texto lorquiano por Paul la Cour, la emisión fue dirigida por Oluf Bang, con la música de Svend Erik Tarp y el siguiente reparto: Bodil Ipsen, Ingeborg Brams, Pouel Kern, Johannes Meyer, Mogens Wieth, Else Højgaard, Blanche Funch, Erik Mørk, Kirsten Rolffes, Lisa Ringheim, Jørn Jeppesen.

evolución de texturas transparentes a masas sonoras más densas con el fin de delimitar el clímax diegético. Para ello el ritmo, junto a las decisiones tímbricas que ayudan a semantizar el imaginario lorquiano – las madera de una flauta puede encarnar la pureza lírica o el erotismo; los metales, la violencia masculina y el honor; la percusión seca (castañuelas, caja clara), la represión social y el paso del tiempo; el silencioso mundo subterráneo de Bernarda Alba emerge a través tanto de los registros graves de la orquesta como de largas pausas–, es central para condensar aspectos telúricos como el destino o la fatalidad. Así, un ostinato rítmico –como una segurirya o una soleá estilizada– puede funcionar como una fuerza inexorable que impulsa a los personajes hacia la tragedia.²⁵ Los recursos melódicos, configurados como un tejido polifónico próximo al *leitmotiv* permitirán identificar personajes, objetos o fuerzas vertebradoras y su transformación a lo largo de la partitura –bien por inversiones, fragmentaciones o alteraciones del contexto armónico– encuentran su correspondencia en el lenguaje corporal, auténtico narrador de la evolución dramática de los acontecimientos. Desde una perspectiva armónica es singular el uso deliberado de un sistema tonal tradicional, vinculado al orden social represivo, y la presencia de planteamientos abiertamente disonantes, politonales o atonales como cauces para la expresión de la fractura de ese orden, del deseo reprimido o de la misma locura, cuyo tratamiento singular y diferenciado haya en diferentes contextos estéticos –con tendencia y necesidad o no de resoluciones armónicas– la conducción hacia la catarsis trágica. El hecho incontestable de que tanto Federico García Lorca como sus compositores integren frecuentemente música diegética –canciones de lavanderas, nanas, de faena, romances, etc.– en el ballet, hace que estos sean orquestados y se funda con aquellas otras músicas no diegéticas en un diálogo que, similar al discurso indirecto libre narrativo, constituye un constante que difumina los límites entre la realidad escénica y el mundo interior de los personajes, realzando el lirismo y el subtexto emocional única y exclusivamente a través de recursos musicales. Ejemplos de cuanto decimos puede el lector encontrarlos en algunos ballets que, a pesar de haber gozado del afecto del público, no han sido estudiados con detalle por la academia, tales como *Luna Lunera* (1996, en doce números), de David Burge; el ballet *Prekryostok* (1977) del compositor ucraniano Vasily Georgiyevich Zagorsky; o la música que hiciera Salvador Pueyo para el ballet *Yerma* estrenado en el Teatro del Liceu el 9 de octubre de 1992.

La obra de Federico García Lorca es, en definitiva, especialmente sensible a su musicalización, siendo profundamente musical en su origen. Y esto nos obliga a contemplar cada adaptación musical – posible en los géneros arriba descritos – no como una versión degradada, inferior o incluso simulacro, sino como una nueva obra de arte de naturaleza intermedial que ilumina una faceta diferente de la diamantina obra original. Cuando un artista musicaliza a Lorca, no implementa una música –opción que, no obstante, podría ser plausible–, sino que, desde una perspectiva hermenéutica, libera a través de su factura, un sentido que se expande en el diálogo interartístico e intermedial y libera como música cauces de sentidos que ya están latentes dentro del texto que siempre ha de completar el compositor como lector. La música, pues, lejos de ser un simple acompañamiento, se revela como una herramienta crítica de primer orden para descifrar la profundidad del universo literario y, por esta razón, el empeño musicológico en estudiar y analizar los testimonios de estas recreaciones musicales no puede caer fuera de una historia de la recepción de la Literatura, bien como *Rezeptiongeschichte*, caracterizada desde la dimensión histórica y social de Jauss, bien como *Wirkungstheorie*, atendiendo a la interacción entre texto y lector en el momento de lectura –según propone Iser– y recreación artística (Kokinova, 2024).

²⁵ No nos extenderemos en este aspecto; baste consultar el análisis de Estrade (2018) y Marcos (2024) sobre el ballet *Bodas de sangre* de Antonio Gades.

3. AUXILIO TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS: FUENTES CLÁSICAS Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Conviene en este camino el auxilio de diversas pautas metodológicas. Un examen detenido de los estudios interdisciplinares sobre Música y Literatura puede presentarnos un campo fragmentado y difuso en el que se confunden perspectivas metodológicas muy diversas.²⁶ Algunos estudios recientes han tratado de sistematizar –sin conseguirlo– el vasto campo relacional entre el ámbito literario y musical (Simpson, 2010: 13-25). En este sentido son más afortunados los pasados trabajos académicos de Steven P. Scher (Scher, 1968, 1982, 1984 y 1992), Lawrence Kramer (Kramer, 1984, 1990, 2010, 2012 y 2016), Marshall Brown (2010) y Suzanne M. Lodato (1999), gracias a los cuales se han ido exponiendo sistemáticamente las bases epistemológicas de los análisis posibles. Scher considera la pertinencia de plantear las relaciones en tres grandes ámbitos: la literatura *en* la música (música de programa); la literatura *y* la música (música vocal); la música *en* la literatura (*word music*), donde las palabras buscan imitar la organización musical (Scher, 1968: 225). En este sentido –y este es su mayor hallazgo– plantea la existencia de técnicas y formas musicales en la escritura literaria y elabora el concepto de *verbal music* refiriéndolo a la descripción –real o imaginaria– de obras musicales en los textos literarios (Scher, 1992). Esto permite comprender la incidencia de los esquemas y procedimientos musicales en la escritura poética. En el ámbito simétrico o correlacional –en el de la obra musical comprometida por la factura literaria– las obras construidas sobre Lorca en el tiempo y espacio que nos ocuparán no terminan de ser música de programa, pues, según veremos, el texto pervive o bien íntegro, o bien transformado, o bien en el caso de las músicas instrumentales en una enunciación melódica fantasmal e imaginaria. En este sentido Hayden White ha distinguido dos grandes perspectivas en función de la relevancia que se le conceda al contexto histórico y social en la determinación del sentido y función de la obra literario-musical: 1) la “escuela formalista” que limita sus propósitos a las relaciones entre música y texto en términos de estructura, forma, modelos rítmicos y métricos, frases, estructuras y procesos armónicos y contenidos semánticos; 2) una aproximación “historicista” que valora la influencia de y sobre el tejido social del que la obra artística es producto y por cuyos rendimientos opta el autor.²⁷

Agawu subraya que cada acercamiento al análisis de una canción procede tanto de una lectura individual como de un fin *ad hoc* utilitarista (Agawu, 1992, 2009 y 2013). No obstante subraya cuatro posturas diferentes: la primera de ellas sostiene la desaparición

²⁶ Así lo manifestaba Calvin S. Brown, uno de los pioneros en los estudios de las relaciones entre música y literatura: “There is no organization of the work of the workers in the field of musico-literary relationships. Many a scholar publishes a single article in the field [...] and never returns to the relation of the arts. A small number of scholars have a primary interest in the field and work in it intensively, but they do not form anything that could be called a group of coterie. Similarly, there are no organized or conflicting schools of thought, as there is no official point of view and no standard methodology. The entire field of study remains essentially individual and unorganized” (Brown, 1970: 5-6).

²⁷ En esta segunda perspectiva White distingue una actitud “estética” y otra “política”. La primera de ellas, diacrónica y “estética” “presumes that the work of art transcends the social conditions of its production and consequently yields insight into the nature of huma creativity in general [...] the relation between works of art and their contexts will be construed as a matter of certain similarities and differences of form” (White, 1992: 290). La segunda, sincrónica y “política” viene desde el convencimiento de que “works of art at least reflect or may even be determined by the interests –political, cultural, economic, and other– of specific social groups and classes at the time of its compositions” y que la relación entre las obras de arte y sus contextos “will be conceived as a matter of an identity of semantic contents” (White, 1992: 292).

del texto bajo el dominio de la música, única generadora de sentido;²⁸ en segundo término encontramos una convivencia en la que el sentido es generado por la interacción y las contradicciones entre la música y el texto que mantienen independientemente su integridad;²⁹ en tercer lugar, la canción puede ser considerada como una estructura en las que las palabras, desde la superficie, conceden acceso al significado, mientras que la música, en la base, sostiene el sentido del texto;³⁰ en última instancia –y ésta es su postura personal– la canción puede ser vista como una superposición de tres unidades independientes –texto, música y canción– cuya propia autonomía es responsable del sentido. Procede así desde una análisis musical formal a valorar y atribuir una significación a aquellos hechos que pudieran sugerir conflicto o incluso una condición semántica ambigua; en segundo lugar, admite la inestabilidad de una aproximación a la lectura que el compositor hizo del texto y, valorando este espacio abierto de significación, procede a considerar las contradicciones, adecuaciones o indiferencias entre la interpretación del hecho textual y los resultados del análisis formal y musical, para determinar, de entre todas las posibles, aquella interpretación textual adoptada por el compositor. Finalmente, y a través de una jerarquización de las relaciones en un nivel superficial, medio y profundo, los hechos históricos, sociales y biográficos ayudan a su proceso de contextualización entre el discurso musical y literario. La canción, pues, es un espacio de intersección entre el texto y la música, pero no los comprende enteramente, dado que sólo recoge una posible lectura del texto poético –aquella del compositor– que a su vez orienta hacia una comprensión del tejido musical. Esta propuesta, en definitiva, se acomoda bien a las distintas iniciativas que han examinado con detalle los diversos mecanismos dispuestos en los procedimientos de escucha. Dado el valor originario poético de las composiciones que más tarde presentaremos al estudiar la recepción musical de Federico García Lorca en Inglaterra, la palabra estará siempre presente incluso en la audición de su aparentemente desnuda –y muda– expresión pianística instrumental.

En definitiva, podemos afirmar que desde un punto de vista metodológico, asistimos a dos posiciones bien diferenciadas: por un lado, ante aquellas investigaciones de carácter formal –centrados sobre la declamación, el contenido semántico, las homologías estructurales o los cambios en el estilo musical estimulados por el texto– que parte de la premisa de que la música, en estas composiciones híbridas, traduce el sentido textual y sus estructuras, postulando la residencia definitiva del significado de cualquier canción en estas correspondencias poéticas y musicales; por otro lado –y con un marcado carácter historicista– contamos con aquellos estudios que sostienen que los espacios de contradicción, distanciamiento o incluso indiferencia entre texto, música y canción proporcionan una plataforma para el sentido: la reflexión sobre la divergencia nos permitirá observar, en el caso de que se reconozca una correspondencia entre las estructuras profundas de los discursos implicados, el reflejo de un contexto social y cultural de los que toda obra es producto.

Diferenciados, pues, ambos planteamientos complementarios, podemos distinguir con Lodato (1999) los siguientes procedimientos útiles para el estudio intermedial de la recepción musical del hecho literario:

I. *Análisis de las correspondencias entre música y texto*

²⁸ El trabajo de Cone “Poet’s Love or Composer’s Love?” sostiene que el hecho textual es absorbido por el sentido musical. Sólo una persona ‘a composer-poet who communicate[s] by singing and who [is] for the most part fully aware of media of expression, inhabits the song’ (Cone, 1992: 178).

²⁹ Para Kramer, “the lied [...] often projects a negotiation between independent authorial subjects from the setting and from the text” (Kramer, 1990: 187).

³⁰ Así sucede con los análisis musicales realizados por Ramond Monelle, dirigidos por consideraciones de carácter textual (Monelle, 1982).

- a) *Estudios sobre la declamación textual:*³¹ estos trabajos analizan el grado de fidelidad en el que la música representa el acento, la inflexión, la melodía versal o la estructura formal del poema. Considerado el alejamiento de la articulación musical con relación al texto, podría valorarse la implementación musical de un sentido del que las palabras no pueden dar cuenta (Youens, 1984: 30-33).
- b) *Análisis del fenómeno musical vinculado al sentido textual:* dichos estudios –de carácter schenkeriano– presuponen la estabilidad y unidad significativa del texto poético, desde el cual se justifican todas las decisiones compositivas desde el ámbito más superficial –madrigalismo o pictorialismo– hasta la final consideración de su estructura profunda.³²
- c) *Propuestas de homologías estructurales y procedimentales entre la música y el texto:* bajo esta perspectiva, la música, antes que traducir la significación textual, determina el sentido de la canción. Un ejemplo paradigmático es el trabajo ya clásico de Georgiades (1967) sobre la articulación musical que Schubert dispuso a *Wanderers Nachtlied* de Goethe, con un detallado análisis del poema: ilustra así como el compositor contrasta áreas de estabilidad tonal y proceso al igual que el poeta opta por una acción verbal activa o pasiva; de igual modo, desvela cómo la elaboración de Schubert mantiene una “corriente continua” para los versos de Goethe aparentemente fragmentados, siendo al mismo tiempo capaz de recoger y expresar las características de cada unidad lingüística.³³
- d) *El texto como estímulo de cambios importantes en el lenguaje musical del compositor:* buena parte de estos análisis consideran que el *Lied* o canción constituye un espacio idóneo para la experimentación a causa de su forma breve, su flexibilidad estructural y, fundamentalmente, su escaso prestigio dentro de la jerarquía musical. Es así como Kerman (1986 y 2008) relaciona una introducción inusual en *Ihr Bild* del *Schwanengesang* de Schubert con otras introducciones presentes en otros *Lieder*, para trazar después una línea que va desde estas figuras musicales vinculadas a ideas extramusicales a su transformación en elementos de significación “puramente musical” al aparecer en obras desvinculadas de toda relación musical.³⁴

II. Falta de correspondencia entre música y texto

Dado que el texto no posee un solo tipo de significado (literal o referencial) privilegiado sobre los demás, su articulación musical no puede reflejar completamente la intención autorial. De igual modo, el tejido musical pudo ser concebido como *respuesta* al texto –no como traducción– y, en última instancia, no debe olvidarse que la instancia del compositor como receptor literario

³¹ Recordemos que es precisamente en la poesía simbolista y modernista donde, por encima del contenido, son las sutilezas formales (ritmo, rima, melodías vocálicas, etc...) las que revelan el sentido connotativo, ambiguo y paradójico de estos textos y que fueron en primer lugar observadas con acierto por Stein (1967). Remitimos al número 5 de la revista *Contemporary Music Review* para el análisis de la declamación en la canción del siglo XX.

³² Destaquemos el trabajo de Schachter sobre las “conexiones estructurales” entre texto y música en sus análisis sobre las canciones de Schubert, de las que concluye que la expresión del sentido poético y sus cambios graduales procede de los elementos motívicos y sus desarrollos (Schachter, 1983).

³³ En sus estudios sobre Brahms, Frisch discute los paralelismos en la estructura y sintaxis musical y literaria examinando los vínculos musicales establecidos por el compositor y contrastándolos con los medios propuestos por el poeta –Daumer– para crear el significado textual (Frisch, 1984: 176-179).

³⁴ Es así como Frisch demuestra cómo las técnicas de vinculación de material musical que aparecen en la música de cámara y en la obra orquesta de Brahms fue primeramente desarrollada en los *lieder* de 1860 (Frisch, 1984: 176-179).

compromete igualmente su futura recepción. En este sentido deben ser consideradas las siguientes posiciones:

- a) La existencia de *disonancias estructurales*, esto es, lugares en los que la música diverge del texto en puntos decisivos tales como cadencias, cambios de sección y contraste de materiales que no son sino un trasunto de la definición del *Lied* o canción como *re-lectura y re-escritura* de las intenciones del poeta (Kramer, 1984: 10 y ss.; y 2012: 35 y ss.).
- b) La consideración de *tropos estructurales*, esto es, lugares de sentido donde se produce la intersección entre el sentido musical y literario. Estos tropos no residen únicamente en el texto, sino que, antes bien, están determinados por el contexto cultural, artístico, filosófico, político y social de la época a la que pertenecen.³⁵ Estos *tropos* ofrecen una buena base para la comparación de varias composiciones que adaptan un único poema, con las limitaciones, como decimos, de los estilemas propios del lenguaje musical vigente.
- c) Analogías entre los *múltiples significados* del hecho textual y musical. El ejemplo paradigmático de este tipo de estudios lo encontramos en Anne C. Shreffler, quien estudia el modo en el que Webern adaptó la obra poética de Trakl destacando que, a través de la aceptación de una pluralidad de sentidos de la misma obra, Webern se propuso múltiples articulaciones del mismo poema como un proceso en el cual cada nueva realización musical daba cuenta de una lectura poética diferente (Shreffler, 1994: 134).

De todo lo anterior se desprende, en consecuencia, que la pluralidad de aproximaciones complementarias y no excluyentes en un hipotético análisis de la recepción literaria en todos sus géneros son básicamente deudoras del pensamiento formal –fuertemente influidas por las disciplinas filológicas y musicológicas– y no manifiestan un excesivo compromiso con los mecanismos de percepción y estrategias cognitivas dispuestas en los procesos de comprensión de un texto lírico-musical. Sin embargo, tal vez sea ésta una puerta lo suficientemente ancha para integrar este caudal de propuestas metodológicas.

Ahora bien, tras el examen de algunas fuentes clásicas, puede que a estas alturas el lector eche de menos el concepto de “intermedialidad”, apadrinado en años recientes por los últimos estudios críticos. Si bien la figura más sobresaliente se focaliza en Werner Wolf y su *Zentrum für Intermedialität* de la Universidad de Graz³⁶ –bajo la amplia influencia de Steven Paul Scher–, deben ser igualmente destacados los nombres de Daniel Albright (2014 y 2015), Jørgen Bruhn y Beate Schirrmacher (2021); Peter Dayan (2006 y 2011); Ivan Delazari (2018); Lars Elleström (2010, 2017, 2019 y 2021), Emily Petermann (2014), Alan Shockley (2009), Frédéric Sounac (2014) o Theodore Ziolkowski (2017), cuyos trabajos merecen todavía en nuestra lengua una reflexión más detenida. Sin duda estos planteamientos asumen las propuestas arriba recogidas y heredan así un marcado carácter formal influidas por el pensamiento post-estructuralista y dejan de lado algunos aspectos que desde una perspectiva cognitiva –auténtica sacudida postestructural– han sido destacados recientemente –aunque con cierto desfase del

³⁵ Por ejemplo, el tropo de la *lujuria*, presente en la poesía de Goethe y en la adaptación de Hugo Wolf de *Ganímedes* se traduce a través de características musicales tales como la dilación de cadencias, alternancia entre el diatonismo y los intervalos aumentados, material musical sincopado en el que la ausencia de ciertos elementos musicales refleja la incapacidad de satisfacción sexual descrita en el poema (Kramer, 1990: 166-175).

³⁶ Aunque aquí no podemos detenernos en detalle, es necesario que el lector conozca las últimas reflexiones de Wolf (1999, 2002a, 2002b, 2009, 2011, 2013, 2015, y 2020), así como Wolf y Bernhart (eds., 2006, 2007 y 2016) y Wolf, Bernhart y Mahler (eds., 2013).

primero con respecto al segundo—, en el campo filológico y musicológico.³⁷ Pocos saben que la errónea pero fructífera teoría de las inteligencias múltiples, bien asumida en el ámbito de la educación y formulada por Gardner (2006), surge de las investigaciones del *Proyecto Zero* bajo el apadrinamiento de Nelson Goodman. La modularidad del cerebro nos permite cuestionarnos la posibilidad de que el lenguaje, matriz de la producción literaria, constituye un dominio cultural básico, pero no aislado, implicado junto a otros determinantes en la experiencia literaria. En este sentido es evidente que, al margen de la comprensión puramente lingüística, en la lírica cantada entran en juego otros módulos que afectan al comportamiento social y que implican otras estrategias cognitivas. Tal y como Luján Atienza muy acertadamente manifiesta, “mientras que los estudios literarios se han fijado tradicionalmente en el lector experto, familiarizado con las convenciones literarias, la perspectiva cognitiva al centrar su atención en procesos básicos de comprensión explicaría la capacidad de interpretación del lector medio” (Luján, 2006: 39). Esta reivindicación de los procesos cognitivos presentes en la tarea lectora debe ser recuperada para la lírica cantada, donde es el “oyente” el auténtico sujeto de la experiencia estética. En este sentido al estudiar el hecho lírico articulado musicalmente debemos realizarnos las siguientes cuestiones:

- ¿Qué estructuras cognitivas son invocadas por la percepción del hecho musical?
- ¿Qué principios crean esas estructuras?
- ¿Cómo adquieren los oyentes esos principios?
- ¿Qué fuentes preexistentes hacen que dicha adquisición sea posible?
- ¿Qué aspectos de estas fuentes son específicas para la música y cuáles son generales?³⁸

Sin duda la obra poética y dramática de Federico García Lorca puesta en música desde incontables perspectivas ha sido puntualmente analizada, aunque frecuentemente desde postulados parciales que ignoran la experiencia final del consumidor lírico. En este sentido podemos explicar con cierta satisfacción cómo el trabajo del compositor constituye la respuesta creativa de un lector especial ante el estímulo poético; sin embargo, el examen del nuevo estatuto que adquiere la lírica cantada o el drama puesto en ópera rinde ineficaces las propuestas metodológicas vinculadas a los análisis que excluyen los procesos perceptivos y cognitivos del oyente. A esto hay que añadir que las múltiples modalidades de escucha caracterizadas por la neurobiología –realidad más arriba mencionada– vienen a complicar la forma de abordar la hibridación de un fenómeno lírico-musical que no es ajeno a la Literatura pero que, al mismo tiempo, no puede justificarse enteramente en virtud de su condición sonora y musical. El hecho de que el procesamiento musical en el *córtex auditivo* interactúe con el *área de Broca* –responsable del procesamiento sintáctico-gramatical–, el *área de Wernicke* –responsable de la percepción prosódica– así como con otras áreas del *córtex motórico* (fenómeno postulado desde Thompson y Schellenberg, 2006) nos obliga a preguntarnos sobre las bases de la experiencia lírica aun cuando el propio texto parezca ausente o esté adaptado: y este será el caso de algunas de las obras que a continuación referiremos y que invocan la escritura lorquiana como texto fantasmal, enunciado únicamente por su articulación

³⁷ Algunos trabajos recientes deben ser igualmente considerados, dado que abren ciertas perspectivas que atienden a la materialidad notacional de la escritura (Gurke, 2025), plantean ;síntesis poco complejas orientadas esencialmente hacia la música ligera (Badía y Mariás, 2024); se centran en la dimensión semántica de la música instrumental (Martínez, 2024); analizan la polimodalidad de los procesos cognitivos en los fenómenos intermediales (Kozlova y Kremneva, 2024); o profundizan en las estrategias narrativas de los discursos musicales (Van Nerom, Peeters y Bouckaert, eds., 2024).

³⁸ Las dimensiones de este trabajo no nos permiten desarrollar los procesos cognitivos presentes en la audición. Remitimos a los trabajos de referencia de Jackendoff y Lerdahl (2006), McDermott y Oxenham (2008) o Purwins (2008).

musical y prolongando –desde el silencio del que la obra surge– en la pura expresión instrumental o lírica ante un oyente consciente que asiste a la celebración poética del sacramento musical.

4. FEDERICO GARCÍA LORCA EN INGLATERRA: PRIMERA RECEPCIÓN Y CONTEXTO CULTURAL RECIENTE

Para comprender la presencia constante de Federico García Lorca en el imaginario británico es necesario contemplar de modo preliminar cómo fue introducido en su contexto cultural entre el estallido de la Guerra Civil Española en 1936 y el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, hecho que estuvo indisolublemente asociado a la tragedia de su asesinato y a la inmediata diáspora de los intelectuales republicanos³⁹. Lejos de ser un proceso lento y gradual, la recepción inicial de Lorca fue una respuesta urgente y visceral, así como un acto de memoria política, impulsado tanto por hispanistas británicos como por el exilio, hecho que tuvo como consecuencia que su presencia en la escena inglesa tanto desde una perspectiva dramática como musical fuera extraordinariamente temprana.

Existió un imperativo moral y académico tutelado por dos figuras esenciales, J. B. Trend⁴⁰ y Edward J. Dent (Arrendale, 2023), profundamente conectados con la cultura española. Bien es sabido que J. B. Trend, es reconocido como el primer inglés en darse cuenta del talento excepcional del granadino (Anstee, 2023: 13): había conocido a Lorca en Granada en 1919 y había sido testigo privilegiado de la efervescencia cultural de la Residencia de Estudiantes. El 19 de agosto de 1936, el fusilamiento de Lorca actuó como un catalizador inmediato de su fama póstuma en el Reino Unido al reaccionar con una denuncia pública y explícita cuando Trend publicó una carta en el *The Times Literary Supplement* en octubre de 1936, donde lamentaba la pérdida de un gran poeta que había sido una inspiración para todos los que conocieron y apreciaron su “espíritu vivificante” (Anstee, 2023: 314). Trend no solo lloró al artista, sino que también señaló la “cruel ironía” de la quema de los libros de Lorca en Granada, comparando este acto de la barbarie franquista con un “moderno auto de fe” (Anstee, 2023: 315). Esta condena, proveniente de un académico de Cambridge, abrió cauces relevantes hacia un conocimiento de Lorca condicionado por su trágico destino. Por otro lado, si bien el musicólogo y compañero del hispanista británico Edward J. Dent se enfocó principalmente en la *International Society for Contemporary Music* (ISCM) que había tenido lugar en Barcelona entre el 19 y el 23 de abril de 1936 (Calmell, 2015), su papel fue crucial al convertir Cambridge en un refugio para el exilio español, ayudando activamente, entre otros, al compositor catalán Roberto Gerhard, responsable futuro, como hemos visto, de obras musicales lorquianas. Esta red de contactos, cultivada por Trend y Dent aseguró que el exilio español –con figuras como Luis Cernuda o Rafael Martínez Nadal– encontrara asilo en instituciones británicas, manteniendo viva y promoviendo la obra de la Generación del 27.⁴¹

³⁹ Aunque la bibliografía es innumerable, remitimos aquí a los estudios y testimonios imprescindibles de Martínez (1989 y 1996), Llorens (2006), Kamen (2007), Monferrer (2008), Nieto (2011), De Azcárate (2012), Jiménez (2017), (2019) y Roberts (2023).

⁴⁰ Sobre su figura consultese el trabajo de Knighton (2014) y, más recientemente la traducción al español del estudio original de 2013 de Anstee (2023), por cuya edición citamos.

⁴¹ Entre los nombres más destacados en el ámbito literario destacaron Luis Cernuda, Rafael Martínez Nadal (íntimo amigo de Federico García Lorca), Chaves Nogales o Esteban Salazar Chaplea; en el ámbito pictórico Gregorio Prieto y Enrique Garran, y en el ámbito musicológico Eduardo Martínez Torner y Roberto Gerhard. Figuras calve fueron sin duda Alberto Jiménez Fraud y José Castillejo. Todos encontraron

El periodo así comprendido entre 1936 y 1945 fue testigo de la rápida adaptación de las obras de Lorca en el escenario y la sala de conciertos británicos, con el drama de la guerra fratricida española como telón de fondo constante. Las producciones teatrales se convirtieron en plataformas de difusión cultural y, a menudo, de resistencia indirecta, especialmente en un contexto donde el comité de auxilio a los escritores españoles (*Spanish Writer's Relief Committee*) apoyó activamente algunas producciones dramáticas.⁴² Algunos compositores británicos se apresuraron a musicalizar la poesía lorquiana, a menudo como homenaje a su asesinato. El ejemplo más destacado es Sir Lennox Berkeley (1903-1989), quien compuso *Bells of Cordoba* (Op. 14, n.º 2) en 1938, una pieza para voz y piano que utiliza la traducción al inglés que Stanley Richardson hiciera de *Campanas de Córdoba*. Es significativo que esta obra hubiera sido concebida creada solo cuatro meses después del encuentro de Berkeley con Benjamin Britten –del que sería coautor de la *Suite orquesta "Montjuic"*, un homenaje a la España republicana–, durante el congreso de la *International Society for Contemporary Music* (ISCM). De un modo prácticamente paralelo, otro compositor, Stanley Bate (1911-1959), compuso la música incidental para la obra dramática *Bodas de Sangre* (*Blood Wedding*) alrededor de 1938. Más tarde, Norman Demuth (1898-1968) contribuyó a esta recepción musical con *3 Poems of F. García Lorca*, para soprano y orquesta de cuerda en 1941.

Lorca fue introducido paralelamente en los escenarios británicos en el periodo precedente al conflicto bélico mundial, siendo algunas de las primeras *Mariana Pineda*, representada por primera vez en Inglaterra a principios de agosto de 1938 en el Barn Theatre de Shere (Surrey) (Bastianes, 2023: 311);⁴³ *Bodas de Sangre* (*Marriage of Blood*), estrenada el 19 de marzo de 1939 en el Savoy Theatre, y cuya producción fue aclamada por la prensa que destacó el uso lorquiano de las “costumbres, canciones tradicionales y poesía” de Andalucía, un aspecto central de su drama;⁴⁴ *La Zapatera Prodigiosa*, de la que se ofrecieron dos funciones en español por la Sociedad Española del King's College el 19 de marzo de 1939 en el London School of Economics;⁴⁵ o ya más tardíamente, tras el conflicto bélico mundial, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, representada en 1945 por el Theatre Workshop, dirigida por Joan Littlewood y

un espacio en instituciones como la Cátedra Alfonso XIII de Estudios Españoles en la Universidad de Oxford, donde Jiménez Fraud; Cernuda y Luzuriaga en Glasgow; Martínez Nadal en el King's College de Londres, así como la actividad de la Fundación Luis Vives de Londres y el Instituto Español de Londres. Tanto Arturo Barea como Rafael Martínez Nadal trabajaron respectivamente en la Sección Latinamericana y Española de la BBC –de la que Martínez Nadal, bajo el seudónimo de Antonio Torres, tuvo que dimitir a petición del embajador inglés en Madrid por dificultar con sus discursos sus trabajos. En la BBC, espacio que, tal y como más adelante veremos, dedicaría no pocas emisiones a Federico García Lorca, participaron activamente Castillejo, Jiménez Fraud, Natalia de Cossí, Araquistáin, Casado, Carrillo, Portillo, Madariaga y el cura Alberto Onaindía. Ofrecieron numerosos programas conmemorativos, algunos con músicas de Eduardo Martínez Torner. *Vid. Roberts (2023)*.

⁴² Sucedío así con *Marriage of Blood*, como parte de la temporada de la Stage Society (“The Stage Society’s Plans” en *The Era*, 4 de noviembre, p. 5), que tuvo que ser pospuesta en varias ocasiones porque no se encontraba quien pagara los derechos (“In Search of an Author”, *Nottingham Journal*, 24 de junio, p. 6. Consultese el interesante estudio de Bastianes (2023: 310).

⁴³ Tal y como informa Bastianes, la obra, dirigida por John Burrel, fue puesta en escena por *Otherwise Theatre Club* (*The Times*, 9 de agosto de 1938, p. 10), con la participación de Peter Ustinov. 1938, 10), producida por Michel Saint-Denis y traducida por John Langdon-Davies.

⁴⁴ Por esta razón creemos que la música pudo ser compuesta por Stanley Bate, quien trabajaría con proyectos artísticos del exilio español en EEUU (Murga, 2010: 52), y fue esta música incidental la fuente de la que posteriormente extrajo su *Suite for two trumpets, flute and piano*.

⁴⁵ “On Saturday next King’s College Spanish Society will give two performances at 2:30 pm and 8:30 pm of a farce in Spanish *La Zapatera Prodigiosa*, by Frederico [sic] García Lorca. The performances will be given not at King’s but in the theatre at the London School of Economics” (“Encouraging Sign”. *The Sunday Times*, 6069, 19 de marzo de 1939, p. 27).

con música incidental de Ewan MacColl. Hoy sabemos que MacColl incorporó flamenco, una pavana grave y música de Manuel de Falla para armonizar con el carácter y el ambiente de la obra, manteniendo un método similar al del propio Lorca para integrar la música en el drama. Para María Bastianes,

Neither this claims to engage with the avant-garde nature and audacity of Lorca's play, nor the political significance of his presence in the company's repertoire, prevented the Workshop Theatre from peppering the production with picturesque touches, such as flamenco songs. In all fairness, through MacColl, responsible for the music, there was a genuine albeit romanticized interest in popular music: he later would become, after all, one of the principal figures in the British folk revival (Bastianes, 2023: 313).

En definitiva, durante este periodo inicial (1936-1945) la semilla de García Lorca fue plantada en Inglaterra como un dramaturgo y poeta de altísima condición simbólica, la cual germinaría durante los años siguientes tanto por su dimensión política como, más adelante, en la década de los setenta, adquiriría por su condición sexual (Sahuquillo, 2007).⁴⁶ Ahora bien: ¿cómo podemos caracterizar la recepción musical lorquiana en la Inglaterra de los últimos cincuenta años? Para ello es necesario comprender cuál es el lugar que el poeta tuvo en el imaginario colectivo y en la vida pública del Reino Unido. La sostenida y prolífica producción musical británica inspirada en Federico García Lorca entre 1975 y 2025⁴⁷ no puede ser vista como un fenómeno aislado creativo impulsado desde una perspectiva académica. Por el contrario, este volumen de producción artística se justifica y se nutre directamente de la ininterrumpida y plural presencia pública del poeta granadino en los medios de comunicación británicos. Esta recepción, consolidada a lo largo de medio siglo por la prensa, la danza, el teatro no lírico y el cine, ha asegurado que Lorca permanezca en la conciencia británica como un símbolo cultural ineludible facetado en su dimensión política, su pasión estética y su condición de vanguardia. Dos son los ejes temáticos entre 1975 y 2025 que han condicionado la respuesta estética de los artistas británicos según más adelante veremos. Por un lado, la relevancia de su drama personal histórico vinculado a la memoria de la Guerra Civil Española, especialmente a través de la prensa, principal difusora de una narrativa que ha orientado a un buen número de compositores a construir sobre la dimensión elegíaca de su obra. De hecho, contamos con frecuentes testimonios que vinculan la obra de Lorca con la historia violenta: ya en 1986, *The Sunday Times* cubrió la historia del “crimen real de Níjar” que inspiró *Bodas de sangre*.⁴⁸ Esta conexión entre el drama y la realidad política estableció un tono de seriedad y urgencia en la recepción.⁴⁹ Previamente, el documental emitido en LWT,

⁴⁶ Para conocer con detalle la recepción de la trilogía dramática rural de Federico García Lorca a partir, precisamente, de 1975, consúltese el trabajo de Delgado (2008), la tesis doctoral de Polydorou (2011) y Bastianes (2022).

⁴⁷ El corpus de nuestra investigación entregada al Ministerio comprende 85 nuevas obras musicales antes no contempladas en inventario o catálogo alguno: 23 emisiones radiofónicas, 36 producciones dramáticas, 17 de ellas con música incidental acreditada, 11 óperas, 1 ballet, 22 títulos de canciones y ciclos de canciones y 7 obras de naturaleza puramente instrumental (Pastor Comín, 2026, en prensa). Dada la brevedad de esta contribución, en las próximas páginas simplemente ofreceremos un breve esbozo de la presencia del escritor en la prensa inglesa.

⁴⁸ Véase *The Sunday Times*, 29 de abril de 1986, pp. 118-119.

⁴⁹ Ese mismo año se emitió en el programa *Meridian* de la BBC *La casa de Bernarda Alba*; y el 23 de noviembre, el programa *Arena* de la BBC2 (emitido entre las 9:30 y 10:45 pm) examinaba tres películas centradas en la muerte del poeta español: “A trio of films about 20th-Century Spanish artists ends with this look at the life and strange death of poet and playwright Federico García Lorca, of whom there remain no recordings. This film is therefore based on extracts from his poems and plays, and analysis of his life during

Elegies for the Deaths of Three Spanish Poets (1980), había enmarcado la figura de Lorca, junto a Machado y Hernández, como un “antifascist figure” cuya vida fue destruida por la guerra. El programa utilizó el contraste de “imágenes de guerra, intercaladas con vistas de la tranquila campiña española” con música, sentando un precedente para la musicalización como acto de memoria política.⁵⁰

La conciencia pública se intensificó notablemente con el debate sobre la tumba y la exhumación a finales de la década de 2000. La prensa siguió de cerca la controversia: en 2007, Christine Toomey publicó “Poetic Injustice” en *The Sunday Times* (13 de mayo de 2007), enfocándose en el lugar de descanso final del poeta; en 2008, los titulares informaron sobre el “Graves Ban” en España, donde la corte criminal votó en contra de reabrir las fosas comunes, incluyendo la de Lorca, lo que fue cubierto como “Spain Stirs Its Civil War Ghosts”.⁵¹ El debate alcanzó una dimensión personal cuando en 2009, Radio 4 entrevistó a la sobrina de Lorca sobre su oposición al levantamiento de la fosa común.⁵² Esta persistente visibilidad del Lorca mártir y político justifica plenamente la creación de obras de gran envergadura y contenido elegíaco.⁵³ Hay que decir, por otro lado, que la prensa no solo informó, sino que utilizó la figura de Lorca como ninguna otra para reivindicar la libertad de expresión, como cuando se trajo a colación su asesinato en la defensa en el año 2011 de la poeta Ayat, “A Woman Tortured for a Poem”.⁵⁴

El segundo eje vertebrador de la presencia pública de García Lorca es la fascinación estética por el concepto de “duende”, término que se importó a la crítica cultural británica y que sirvió como código para entender la pasión y la autenticidad en el arte andaluz (Guiguère, 2018). La prensa lo adoptó y popularizó, definiéndolo como “passion, spirit, menace, and it’s the soul of flamenco” (Cansell, 2014: 6). Esta cita de Lorca, “Emotion is impossible without the arrival of the duende” (Cansell, 2014: 6), fue utilizada en reseñas sobre flamenco y se convirtió en una referencia cultural común. Esta popularización se extendió ampliamente en el ámbito anglosajón, y muy especialmente al *duende* del poeta y cantautor Leonard Cohen, identificado como un admirador casi sacerdotal del poeta granadino.⁵⁵ Esta legitimación pública del *duende* justifica las búsquedas estéticas de compositores como Simon Holt que intentaron traducir el instinto y la imprevisibilidad de su escritura en sus propuestas musicales, según veremos.

No podemos ignorar, finalmente, que la proximidad del poeta al flamenco y sus fuertes vínculos con una memoria coreográfica fue un hecho clave para mantener su dimensión identitaria y política en la conciencia pública. Ya Victoria de Los Ángeles había interpretado sus canciones en el londinense Wigmore Hall el 23 de septiembre de 1980.⁵⁶ Esta dimensión musical evolucionó profundamente en dos momentos significativos de la escena británica: en 1997, el Ballet de la Comunidad de Madrid, dirigido por Víctor Ullate, se presentó en Londres con un espectáculo en torno a la figura

the 1930s, when a poet was ‘disgraceful thing to be in a bourgeois Granadine setting’. The star of the show here is García Lorca’s biographer, Ian Gibson, whose easy, commanding presence makes him a TV natural” (*The Sunday Times*, 23 de noviembre de 1986, p. 66).

⁵⁰ Véase la crónica del programa en *The Sunday Times*, 9 de marzo de 1980, p. 52.

⁵¹ “Graves Ban. Spain has halted the exhumation of civil war victims, including the poet Federico García Lorca, murdered by fascist in 1936. The national criminal court voted against reopening unmarked graves. An appeal is expected” (*The Sunday Times*, 9 de noviembre de 2008, p. 30).

⁵² Véase *The Sunday Times*, 1 de febrero de 2009, p. 60.

⁵³ Aunque obras como la sinfonía *The Fountain of Tears* de Clive Strutt (2004) y otras piezas corales no puedan ser consideradas para un análisis *in extenso* en el presente trabajo, su existencia es una respuesta directa al imperativo moral que la prensa británica mantuvo sobre la tragedia de Lorca.

⁵⁴ Véase *The Sunday Times*, 5 de junio de 2011, p. 4.

⁵⁵ Sigue así en el artículo publicado por Josh Glancy (2016): “He called this outpouring his ‘duende’, a reference to his hero, the Spanish poet and playwright Federico García Lorca” (Glancy, 2016: 21)

⁵⁶ Así lo anuncia *The Sunday Times* el 21 de septiembre de ese mismo año, p. 38.

del poeta que era una “mezcla de flamenco (grabado), jazz y música electrónica” (Dougill, 1997: 40). Esta exposición al *flamenco fusion* confirmó la imagen de Lorca como una figura cuya obra es fundamental para la identidad española, pero que se presta a la hibridación y la modernidad. Veinte años después el espectáculo flamenco *Patrias* (2016) del guitarrista Paco Peña fue estrenado en Sadler’s Wells y se vinculó explícitamente a la memoria histórica, explorando el impacto de la Guerra Civil en una composición inspirada por la vida de Federico García Lorca.⁵⁷ La atención pública que recibió este evento –incluida la entrevista a Peña en la BBC⁵⁸ fusionó directamente la música, la danza y el debate político en la esfera pública.

En definitiva, la recepción musical de Federico García Lorca en Gran Bretaña no es un fenómeno autónomo, sino una respuesta concebida como barómetro cultural. La presencia constante y temática en la prensa (como mártir y como ícono del *duende*) y la visibilidad en la danza y el teatro (a través de la tragedia, el surrealismo y el flamenco fusión) crearon un contexto atractivo sobre su obra que configuró una demanda humanística en aquellos compositores británicos que quisieron articular las dimensiones estética, política y telúrica inherentes a su legado.

5. EL ESPEJO TRÁGICO Y LA MÁSCARA VANGUARDISTA: FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA ÓPERA INGLESA (1975-2025)

El género operístico en el Reino Unido, a partir de 1975, refleja una evolución estética en la aproximación al universo lorquiano: si las primeras décadas de su recepción se centraron en las grandes tragedias rurales, el periodo contemporáneo se ha caracterizado por una inmersión profunda y a menudo experimental en su teatro simbolista y vanguardista. El umbral de este periodo, alrededor de 1975, se distingue por la continuidad de compositores que ya habían establecido un diálogo previo con Lorca. Denis ApIvor (1906-2004), cuya ópera *Yerma* se había estrenado en 1959, siguió manteniendo activo su interés y sus composiciones en este periodo –que, sin ser óperas, contenían una importante dimensión dramática y operística– constituyeron un auténtico mosaico conceptual sobre la que se configuraron otras propuestas contemporáneas.⁵⁹ ApIvor compuso *El Silencio Ondulado* (Op. 51) en 1972, una pieza inspirada en el poema “El silencio” que fue interpretada en 1984 en el Royal Northern College. Más tarde, su interés culminaría en *Lamentations de la Muerte* (Op. 100) en 1996, demostrando una conexión de larga duración con los textos lorquianos.

Durante las décadas de 1980 y 1990 podemos hablar de una exploración de la farsa trágica a través de una profunda dicotomía estética. La recepción operística tras 1975 inició su camino con la adaptación de las obras más líricas y simbólicas de Lorca. David Cooper, compositor británico y catedrático emérito de la Universidad de Leeds, abordó la tragicomedia *El amor de Don Perlimplín y Belisa en su jardín* para crear su ópera *Belisa*, estrenada en 1983. La elección de esta obra, que fusiona el erotismo y la inocencia con la fatalidad del sacrificio, anticipa el enfoque del periodo en la dimensión más onírica y menos estrictamente realista del dramaturgo.⁶⁰

⁵⁷ Véase la crónica en *The Sunday Times*, 10 de julio de 2016, p. 18.

⁵⁸ Nos referimos a la emisión de 6 de julio de 2016 en la BBC, producida por Paula McGinley y que entrevistó al guitarrista con ocasión de su espectáculo en escena.

⁵⁹ ApIvor había escrito el ballet *Blood Wedding* en 1953 (Delgado, 2008: 84); su obra para solista, coro y orquesta *Thamar and Amnon* (1953-1954); la ópera *Montagu Slater and Federico García Lorca* para la BBC Radio en 1961.

⁶⁰ Parte de esta música fue aprovechada para su *Piano Fantasy*, estrenada en 1983.

No obstante, el gran momento de madurez en la ópera lorquiana llegó en la década de 1990 con dos producciones fundamentales, ambas marcadas por un crecimiento en intensidad y rigor estético, si bien desde posturas muy diferentes: la *Blood Wedding* de Nicola LeFanu y *The Nightingale's to Blame* de Simon Holt. La ópera de Nicola LeFanu (n. 1947), *Blood Wedding*, estrenada en 1992, se centró en la más universal de las tragedias rurales de Lorca con un alto apoyo institucional. LeFanu, cuya trayectoria se había consolidado en King's College London, empleó un lenguaje musical altamente cromático con planos de microtonalidad y modalidad. Esta elección técnica no era casual, sino un medio deliberado para transmitir la polvorienta intensidad y pasión del mundo de Lorca, demostrando que la fatalidad y el simbolismo de la obra exigían una sofisticada aproximación vanguardista.⁶¹ Paralelamente, Simon Holt (n. 1958) llevó a la escena, la ópera *The Nightingale's to Blame* (1998), basada en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.⁶² La obra de Holt no se limitó a la representación del drama, sino que buscó encarnar el principio estético central de Lorca: el *duende*. Holt se sintió atraído por "el dramatismo, a menudo la violencia, el erotismo y el enigma" de Lorca (Canning, 1998: 17), y en particular, por "su preocupación por los *duendes*, los espectros demoníacos del folclore español que impulsan a los humanos hacia acciones involuntarias e impulsivas" (*ibid.*). Su método compositivo, por lo tanto, se concentró en lo instintivo e imprevisible, utilizando conjuntos de tonos cuidadosamente seleccionados para crear una coherencia subyacente a pesar de una superficie sonora que podía parecer dispar e improvisatoria. La ópera se construye alrededor de momentos de calma y luminosidad intensa que Holt denomina "centros quietos" (Charlton, 2018: 145). El ejemplo más claro es el simple solo de piano de Don Perlimplín al inicio, una plácida declaración de intenciones que resuena a lo largo de la duración de la ópera. Holt no solo adaptó el texto a una situación de modernidad, sino que intentó trasladar el concepto metafísico de la creación lorquiana a la estructura musical con una voluntad profundamente integradora.

En 2008, Michael Alan Watts presentó su ópera *El maleficio de la mariposa*, basada en la pieza temprana y simbólica de Lorca sobre el amor y la muerte en el mundo de los insectos. Esta adaptación reafirmó el interés en las obras líricas de menor visibilidad⁶³ y anticipa la consolidación de una vanguardia operística (2015-2025) que tiene en el ciclo de Edward Lambert (n. 1951) su máximo exponente, al centrarse su producción en adaptar el corpus teatral más experimental y surrealista de Lorca, llevando a la ópera obras que rara vez se ven en el escenario convencional: *Opera With A Title* (2015), derivada de las obras de vanguardia *El Público* y *Comedia sin título*; *The Butterfly's Spell Opera* (2017); *The Cloak & Dagger Affair* (2018), que adapta nuevamente *Amor de don Perlimplín*; *The Parting Opera* (2018), basada en *Chimera*; *Buster's Trip Opera* (2021 y refundición en *The Parting & Buster's Trip* en 2024), una adaptación de *El paseo de Buster Keaton*, obra que ya había sido referenciada en el ballet *Cruel Garden* de 1977 del que más adelante

⁶¹ Con libreto de Devorah Levy, la obra fue estrenada en el Teatro Jacob Street Studios y comisionada por Women's Playhouse Trust con fondos del Greater London Arts, The Royal Victoria Hall Foundation, The Baring Foundation y The Rayne Foundation anf the Ascherberg Trust. El mismo compositor explica su obra en Lefanu (1992: 40-43).

⁶² Con prólogo y tres escenas, fue estrenada el 18 de noviembre de 1998 en el Lawrence Batley Theatre de Huddersfield. Una reseña de su *première* fue publicada por Hugh Canning (1998: 17). Trader Faulkner también hizo un reportaje sobre su presentación (Faulkner, 1998). Para conocer mejor el lenguaje de Holt, consultese Conway (2011), Charlton (2018), Olson (2019) y la entrevista con el compositor en Bye y Holt (1993). Además de la ópera, Holt enriqueció su diálogo con Lorca a través de otras obras como *Era madrugada* (1984), *Ballad of the Black Sorrow* (1988), y *6 Caprices* (1998), según veremos más adelante.

⁶³ La obra está depositada en el Fondo Barbieri de la BNE (MP/5245/1).

nos ocuparemos; y *In Five Years' Time* (2021), basada en *Así que pasen cinco años*.⁶⁴ El ciclo de Lambert demuestra una tesis cultural fundamental: Lorca no es solo el poeta de la tragedia rural andaluza, sino un dramaturgo plenamente vanguardista, cuyas estructuras fragmentarias y temáticas de identidad oculta y deseo inexpresable se prestan perfectamente al lenguaje operístico contemporáneo. Aunque no nos es posible analizar con detalle sus propuestas, sí diremos que la musicalización de estas obras de difícil clasificación consolida la visión de Lorca como una figura central en el teatro musical experimental.

El análisis del periodo 1975-2025 demuestra que la ópera británica ha abrazado a Lorca no solo como un poeta de la fatalidad, sino como un arquitecto de formas dramáticas y musicales complejas. Desde la búsqueda del *duende* que guio a Simon Holt y la intensidad cromática de LeFanu, hasta el ambicioso ciclo vanguardista de Edward Lambert, el legado de Lorca en el género lírico británico se distingue por una extraordinaria diversidad que se ciñe tanto a la universalidad de sus tragedias como a la audacia de su experimentación.

6. EL ECO DE LA GACELA Y EL DUENDE EN LA LÍRICA DE CONCIERTO BRITÁNICA: FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA MÚSICA VOCAL (1975-2025)

La poesía de Federico García Lorca, saturada de metáforas telúricas, pulsiones eróticas y el eterno lamento ante la fatalidad, ha encontrado en la tradición vocal de concierto británica un ámbito de recepción tan prolífico como estéticamente diverso entre 1975 y 2025. Más allá del género operístico se revela un corpus de canciones, ciclos de *lieder* y obras corales que atestiguan la profunda resonancia del poeta granadino. Los compositores británicos han abordado los textos de Lorca como catalizadores para la experimentación con texturas tímbricas contemporáneas para habilitar la exploración del concepto místico del *duende*. Esta tradición vocal, que se distingue por su búsqueda de la intimidad y la concentración lírica, se ha desarrollado en tres grandes vertientes: la canción a solo con piano o una mínima dotación instrumental; el uso de la voz con acompañamiento camerístico; y las grandes obras corales, bien a capella, bien aquellas que utilizan la orquesta para amplificar la resonancia poética.

Hacia mitad de los años setenta observamos una continuidad en el interés por el *lieder* o ciclos de canciones sobre textos lorquianos. Aunque algunas obras precursoras, como las *Lorca songs* (1974) de Melanie Ruth Daiken (1945-2016), definieron el contexto inmediato y la nueva generación de compositores mantuvo el formato íntimo de voz y piano o dotaciones camerísticas muy reducidas (Fuller, 1995). Compositores como John Guthrie con su *Canción del jinete* (1975)⁶⁵ y Edward McGuire (n. 1948) con *MoonSongs* (1979), que incluye textos de Lorca junto a poetas como Holub y Lu Hsun, con la extraña formación de soprano y contrabajo, cimentaron esta tendencia (Ross, 1983: 24). El formato de *lieder* permitió una atención detallada a la riqueza figurativa del poema, tal

⁶⁴ Formado por su padre, John Lambert, estudió en el Royal College of Music y en Oxford. Discípulo igualmente de Paul Hamburger, fue alumno del London Opera Center y durante años perteneció a la plantilla musical de la Royal Opera House. Su proyecto más personal es la fundación de *The Music Troupe*, una compañía que ha realizado numerosas óperas de cámara, entre ellas las lorquianas aquí referenciadas. Puede seguirse su producción en su página <https://www.edwardlambert.co.uk/about.html> (fecha de consulta: 15/09/2025).

⁶⁵ Guthrie había escrito anteriormente un ciclo de canciones sobre el *Poema del cante jondo* que contemplaba las composiciones sobre *Arqueros*, *Balcón*, *Canción*, *Casida del llanto*, *Danza da lúa en Santiago*, *Despedida*, *La guitarra*, *La Lola*, *La luna asoma*, *Madrigal a cibdá de Santiago*, *Madrugada*, *Media luna*, *La monja gitana*, *Noche*, *Paisaje*, *Paso*, *Poema de la saeta*, *Procesión*, *Pueblo*, *Saeta y Sevilla*.

como se evidencia en *Tres poemas de Federico García Lorca* (1981) de John Mortimer (n. 1951), una pieza para soprano y cuerdas.

Una figura esencial en este periodo es Ivan Moody (n. 1964), cuya dedicación a Lorca en este formato fue sostenida: desde las *Canciones de amor* (1985) para alto y clave hasta *Romances gitanos* (1991-92) para soprano y piano, y la *Elegia* (1998) para barítono y conjunto instrumental. Estas obras confirman la popularidad de las colecciones de poesía de Lorca como fuente para ciclos vocales en la década de los noventa. Otros compositores que emplearon plantillas similares fueron Douglas Young (n. 1947), estudiante aventajado de Henri Pousseur y de marcada tendencia vanguardista, con *Cada canción* (1987, voz y piano); Thomas Hugh Eastwood (1922-1999) con *Amor* (1998, para barítono y piano); y el joven compositor Phillip Neil Martin (n. 1979) con *And then...* (1999, para barítono y piano, editado por Chipping Norton).

La recepción vocal de Lorca experimentó una transformación estética con la llegada de compositores que intentaron materializar conceptos líricos y metafísicos a través de la instrumentación y la voz. Tal y como vimos anteriormente, Simon Holt (n. 1958) se erigió como la figura más relevante en esta intersección entre el lirismo lorquiano y la vanguardia británica, cautivado por el aspecto violento y demoníaco bajo la ancestralidad del *duende* que dirige las raíces de la impulsividad ibérica. Bajo este principio se impuso la experimentación estructural en la música vocal con acompañamiento de cámara: *Canciones* (1986), para mezzosoprano y un *ensemble* considerable (flauta/flauta alto/piccolo, oboe, trompa, arpa, quinteto de cuerdas) es un trabajo de envergadura. El uso de esta compleja dotación para acompañar a una sola voz subraya la intención de Holt de tejer texturas intrincadas que, a pesar de su apariencia fluctuante y aleatoria en la superficie sonora, mantienen una coherencia interna que refleja la tensión lírica lorquiana; *Ballad of the Black Sorrow* (1988) da un paso más allá y se configura en una escala mayor para quinteto vocal (dos sopranos, mezzosoprano, tenor, barítono, bajo) y veinte instrumentos. Esta composición, basada en el *Romance de la pena negra* tuvo un amplio soporte institucional, al ser comisionada la *London Sinfonietta* con motivo de su vigésima temporada, tejiendo una densa red polifónica en una superposición de planos vocal e instrumental. En *A knot of time* (1992, reescrita en 2010) Holt regresó a unas dimensiones más discretas: para mezzosoprano y un pequeño conjunto de cámara (clarinete en mi bemol, viola, cello y contrabajo), esta pieza en su última versión continúa el diálogo de Holt con la complejidad emocional de la lírica de Lorca ampliando de uno a cinco los poemas musicados.⁶⁶ Diremos, finalmente que *6 Caprices* (1998), para contratenor o mezzosoprano, concentra la estética de Holt en la forma más pura de la voz solista, explorando la expresividad de los registros extremos en los poemas *Adivinanza de la guitarra*, *Candil* o *Crótalo*.⁶⁷

⁶⁶ Conviene conocer el desarrollo de esta reescritura. *A Knot of Time* era el título de una sola pieza musical basada en el poema 'Cada canción' de Lorca. Según Holt, la tesitura de la línea vocal siempre le pareció, en general, demasiado baja para la música y también había problemas con la escritura para clarinete, así que en 2010 procedió a cambiar el registro de mezzo-soprano a soprano. También sintió que debía agregar más piezas para que la obra tuviera más vida, así que, con motivo del encargo de Faith Wilson para celebrar su 60 cumpleaños en 2008 amplió la nómina de poemas. En el proceso de escritura Holt agregó de inmediato dos textos más de Lorca a esta primera pieza –*El grito* y *El silencio*– en 2008. Poco después, en octubre del mismo año compuso *Aire nocturno*, sin sentir que la obra estuviera completa. Pare ello, tuvo que esperar a concebir una obra breve y bastante explosiva para cerrar en abril de 2010 sobre *El puñal en el corazón*. La obra se estrenó en octubre de 2017, con la soprano Sarah Leonard y miembros del Birmingham Contemporary Music Group, dieciocho años después de la respuesta inicial a los textos de Lorca.

⁶⁷ La obra fue estrenada en el Oxford Festival of Contemporary Music por el contratenor Nicholas Clapton el 11 de noviembre de 1998. Por el mismo artista y en la misma sede fue repuesta el 29 de abril de 2001 y bajo la interpretación de Jean Rigby en el South Bank Centre de Londres el 21 de febrero de 2003.

De modo paralelo otros compositores exploraron la capacidad de la poesía lorquiana para la música coral: Ivan Moody compuso *Mariposa del aire* (1989) para coro de niños, coro mixto a cuatro voces y orquesta de cámara, y David Kosvlner escribió *La balada del agua y del mar* (1993) para coro y violines, demostrando ambas obras la versatilidad de los textos de Lorca para el canto colectivo a través de amplios recursos homofónicos y contrapuntísticos que delimitan el desigual tratamiento distintos elementos semánticos en cada composición.

El siglo XXI ha visto una madurez en la recepción vocal, con un fuerte enfoque en la calidad poética y la exigencia técnica. Destacan, por un lado, las composiciones corales de gran escala que debemos a compositores como George Benjamin (n. 1960), cuya obra *Dream of the song* (2014-2015) se sitúa en la cúspide de la música vocal de concierto. Aunque utiliza la orquesta completa, su enfoque central en el contratenor y el coro femenino sobre poemas de Lorca (incluyendo extractos de *Gacela del amor maravilloso*) la clasifica como una obra vocal de profunda exigencia lírica. *Dream of the song* utiliza el contraste entre las voces para traducir la complejidad de la poesía de Lorca, que el propio poeta describió como una poética del despertar. La pieza presenta traducciones al inglés de poemas hebreos del siglo XI de Samuel HaNagid y Solomon Ibn Gabirol (cantadas por el contratenor) y poemas de Federico García Lorca. La naturaleza dialógica, pues, de esta obra viene a culminar una orientación ya presente en la década anterior y que debemos al compositor de Manchester Philip Cashian (n. 1963), quien había contribuido con una obra coral de gran escala, *The Forest of Clocks* (1997), en la que se establece igualmente un diálogo textual entre Lorca, Pablo Neruda y Kathleen Raine, insertando al poeta en un contexto lírico internacional y metafísico.

En los últimos años hemos asistido a un retorno hacia una dimensión más íntima vinculada a la vanguardia camerística con reuniones tímbricas de naturaleza poco común junto a un lenguaje armónico más concentrado. Debemos así a Juliana Mary Ainscough su *Virgen de la soledad* (200-2006) para barítono y piano;⁶⁸ a Jonathan Dove (n. 1959) *Cut my shadow. Three songs* (2011) para mezzosoprano y piano;⁶⁹ a Ian Venables (n. 1955) *On the wings of love* (op. 38, 2018), un ciclo de seis canciones para tenor, clarinete y piano sobre textos de poemas como Cavafis, Adriano, Yeats, Jean de Sponde y el propio Lorca (*The Moon Sails Out*) perpetuando este diálogo de textos poéticos sobre ciclos líricos cerrados que obligan a la reinterpretación de los mismos dentro de colecciones de temática amorosa y existencial como esta a la que pertenece.⁷⁰ Del mismo modo, Philip Cashian regresó al formato más íntimo en 2020 con *Ballad of the Moon* (para contratenor y piano)⁷¹ y, de un modo muy especial, con *Madrigali* (2022) para mezzosoprano y violonchelo. Esta obra, que establece seis *acomodaciones* o *interpretaciones* musicales de poemas lorquianos, representa el pináculo de la adaptación moderna de la lírica de Lorca a la voz y un único instrumento acompañante, buscando una intensidad camerística y una claridad de línea melódica que pone el poema en el centro absoluto.

La historia, pues, de la recepción musical vocal de Lorca en Gran Bretaña desde 1975 hasta 2025 es, en consecuencia, una crónica de la permanente capacidad de sus textos para inspirar una complejidad técnica y una profundidad emocional que recorre tanto la

⁶⁸ La misma autora desarrolla este proyecto en su tesis de doctorado. *Vid. Ainscough (2011).*

⁶⁹ Compuestas por el comisionado del Oxford International Song Festival, el ciclo reúne los poemas traducidos al inglés por Gwynne Edwards *Surprise, The Guitar y Song of the Dry Orange Tree* (Manning, 2021).

⁷⁰ De la cual existe registro sonoro en Ian Venables, *On the Wings fo Love – Venetian Songs*. Andrew Kennedy, tenor; Richard Hosford, clarinet; Iain Burnside, piano (Naxos, 8.572514, 2010).

⁷¹ La obra, comisionada pro el Marylebone Festival y financiada por el RVW Trust, fue estrenada por el contratenor Andrew Watts acompañado por Gavin Roberts al piano el 18 de julio en St. Marylebone Parish Church.

monumentalidad sinfónica de Benjamin como la calculada experimentación textura de Holt, así como la precisión íntima de Cashian, desplegando un repertorio vocal clásico británico que todavía espera en un futuro próximo ser analizado con profundidad.

7. LORCA EN ESCENA: LA MÚSICA INCIDENTAL

La recepción de la obra dramática de Federico García Lorca en Gran Bretaña, en el periodo que se extiende de 1975 a 2025, se ha articulado de manera fundamental a través de su música incidental. Este género, diseñado para complementar la acción escénica, el ballet o el cine, ha demostrado ser un vehículo esencial para traducir el denso simbolismo poético, el fatalismo andaluz y la compleja poética del *duende* que impregnán los textos lorquianos.⁷² Lejos de ser un mero adorno, la música incidental en la escena británica ha funcionado como un elemento estructural indispensable, capaz de amplificar la tensión psicológica y la atmósfera opresiva, sin las cuales la traducción de las tragedias de Lorca a un contexto cultural diferente resultaría incompleta. La evolución en este medio siglo ha transitado desde la experimentación vanguardista y el *dance-theatre* hasta la inclusión de compositores modernos en las grandes instituciones teatrales, como el *National Theatre*.

El inicio del periodo moderno de recepción musical, a partir de 1975, se distingue por la irrupción de Lorca en el ámbito de las artes escénicas híbridas, donde la música incidental asume un papel programático y biográfico. El hito más significativo de la década de los setenta es el ballet o *dance-theatre Cruel Garden* (1977) (Colomé, 1995: 13). Inspirado directamente en la vida y la obra de Lorca, este espectáculo fue una colaboración audaz entre el coreógrafo Christopher Bruce y el director Lindsay Kemp, con música de Carlos Miranda (1945-2016). La producción, montada en un impresionante escenario que simulaba una plaza de toros con burladeros salpicados de sangre, buscaba capturar el universo lorquiano en su totalidad, incluyendo su destino trágico, tal y como refiere Dougill (1977: 37). Es de particular interés humanístico la inclusión en este contexto del episodio surrealista basado en la obra que Lorca escribió para Buster Keaton en su viaje a EEUU. Aunque la partitura de Miranda fue criticada en su momento por ser “en gran parte tediosa” (Dougill, 1977: 37), el concepto del espectáculo –un *mélange* de simbolismo pagano y cristiano– fue tan impactante que se le catalogó como el espectáculo de danza-teatro emblemático de los años setenta y tuvo un notable *revival* por la Rambert Dance Company en el Apolo Theatre de Oxford en 1998 (Dougill, 1998: 26). El trabajo de Miranda continuó en el ámbito audiovisual, componiendo la banda sonora de la película *The House of Bernarda Alba* (1991), una coproducción hispano-británica que adaptó con enorme acierto el ambiente opresivo del drama a la pantalla.⁷³

La década de los noventa vio la consolidación de las tragedias rurales en la escena, con música incidental que reforzaba el drama psicológico. La adaptación de *The House of Bernarda Alba* (1999), en la versión de Rona Munro, contó con música de Peter Salem.

⁷² Conviene señalar que el estudio de la música incidental en la escena británica no es algo marginal en sus estudios de teatro o cine, dado que forma parte inextricable de una tradición performativa que se remonta a Shakespeare. Para conocer la importancia que tiene el hecho musical en escena, su impronta identitaria, así como su capacidad para reconstruir paisajes sonoros remitimos a la tesis doctoral de Harker (2021), que ha examinado las constantes de la escena inglesa focalizado sobre la obra dramática de Shakespeare.

⁷³ Nos referimos a la conocida *The House of Bernarda Alba* (1991), dirigida por Stuart Burge y Nuria Espert, como coproducción británica-estadounidense. Fue distribuida por Amaya Distribution, y emitida por el Channel 4 Television [BBC, Holmes Production, Thirteen/WNET].

Este trabajo marcó la pauta para el tratamiento de la obra: una atmósfera musical que debía sostener la claustrofobia y la represión inherentes al texto lorquiano.⁷⁴

A partir del nuevo milenio, la música incidental en las obras de Lorca se convirtió en una constante, a menudo vinculada a grandes instituciones y a la necesidad de renovar las interpretaciones de sus tragedias más conocidas, en un proceso receptivo que, podríamos decir, institucionaliza el drama al tiempo que construye un poderoso canon referencial. El National Theatre de Londres puso en escena *The House of Bernarda Alba* (2005) en una nueva versión de David Hare, cuya música corrió esta vez a cargo de Dominic Muldowney (n. 1952). La presencia de un compositor de la trayectoria de Muldowney en una plataforma como el Lyttleton Theatre subraya que el diseño sonoro y musical se consideraba esencial para la correcta contextualización de la obra en un montaje propio del siglo XXI que se mantuvo en cartel durante varios meses.⁷⁵

Otras tragedias también recibieron el tratamiento incidental, aunque con menor visibilidad institucional. Russel Hepplewhite, por ejemplo, fue el Director Musical en la producción de *Mariana Pineda* en el Teatro Arcola en 2006.⁷⁶ Simultáneamente, la influencia lorquiana se diversificó en géneros menos formales. El cine biográfico aportó la música incidental en el largometraje hispano-británico *Little Ashes* (2008), que dramatiza los años de juventud de Lorca con Salvador Dalí y Luis Buñuel, con banda sonora del músico y profesor de la University of Southampton Miguel Mera. La música en este contexto describió eficazmente el ambiente de la vanguardia y la pasión prohibida de la España de los años veinte.

Un proyecto singular y de carácter casi didáctico, *The Bug and the Butterfly* (2010), ejemplifica la adaptación de la lírica de Lorca a un contexto lúdico próximo a los espacios de aprendizaje. Esta pieza de danza-música para niños se inspiró en la poesía del granadino, con música del británico-israelí Yaniv Fridel. La adaptación demuestra la versatilidad de la poética lorquiana en contextos científico-didácticos que aprovechan los recursos del teatro de marionetas y la danza.⁷⁷ Dentro de este circuito teatral regional británico, *Blood Wedding* fue representada en el Oxford Playhouse en 2012 con música de Trevor Davies bajo la dirección de Alice Evans, y las producciones itinerantes, como las de TNT Theatre, utilizaron música original del compositor de jazz Paul Flush para *La casa de Bernarda Alba* (entre 2011 y 2015), asegurando que la música paradigmáticamente urbana como el blues y el jazz era también un eficaz componente que trascendía un diseño escénico rural.

⁷⁴ La obra fue comisionada por Shared Experience y fue estrenada en la Salisbury Playhouse el 11 de marzo de 1999. La producción de Shared Experience fue dirigida por Polly Teale y diseñada por Angela Davies. Fue interpretada por Gabrielle Reidy, Sandy McDade, Sandra Duncan (como Bernarda), Manda Drew, Tanya Ronder, Carolyn Jones, Janet Henfrey, Ruth Lass y Victoria Finney. Después de una gira por Guildford, West Yorkshire, Richmond, Oxford, Bath y Liverpool, la producción se estrenó en el Young Vic Theatre de Londres el 18 de mayo de 1999. Rona Munro revisó la obra posteriormente para una producción del National Theatre of Scotland en 2009, en la que actualizó el texto situando la historia en el corazón de los barrios marginales de Glasgow.

⁷⁵ Véase su estreno en *The Sunday Times*, 15 de mayo de 2005, p. 30. La obra estaba protagonizada por Penelope Wilton como Bernarda Alba y Sally Hawkins como su hija menor rebelde, Adela. El director de esta producción fue Howard Davies, quien dirigió varias obras traducidas para el National Theatre, incluyendo *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen (1989) y *Flight* de Mikhail Bulgakov (1998).

⁷⁶ La producción se hizo con motivo del setenta aniversario de la muerte del dramaturgo, con el texto traducido de Gwynne Edwards. Véase la reseña de Robert Hewison en *The Sunday Times*, 6 de agosto de 2006, n.º 9492, p. 20.

⁷⁷ La obra, dirigida por Dafnha Attias, fue estrenada en el Polka Theatre y en el Oxford Playhouse gracias al comisionado del Museum of Natural History of Oxford University y al patrocinio del Arts Council England. Puede verse en <https://peutetretheatre.co.uk/the-bug-and-the-butterfly> (fecha de consulta: 03/09/2025).

El periodo más reciente (2015-2025) ha visto la ascensión de una nueva generación de compositores británicos que han redefinido la música incidental de Lorca, a menudo en colaboración con directores que buscan una alta intensidad psicológica y una estética *avant-garde*. Así, el rotundo éxito de la producción de *Yerma* (2016) en el Young Vic, dirigida por Simon Stone y protagonizada por Billie Piper, ha sido crucial en esta etapa. La música incidental de Stefan Gregory un compositor australiano con base en el Reino Unido, fue aclamada, y sin duda los espectadores pudieron disfrutar de un *background* musical que desde un primer momento y desde la cabecera de la obra hacia un uso provocador de la escritura a voces, dispuesta para amplificar la tensión y el deseo frustrado de la protagonista, un rasgo esencial de la pieza lorquiana que explora temas de maternidad y destino trágico.

La figura clave de los últimos años es, sin embargo, Isobel Waller-Bridge (n. 1984), cuyas contribuciones la sitúan en el centro de la recepción lorquiana contemporánea. En 2019, compuso la música incidental para la producción de *Blood Wedding* dirigida por Yaël Farber y una nueva versión de Marina Carr. Posteriormente, su participación fue aún más prominente al componer la música para la versión de *The House of Bernarda Alba* dirigida por Alice Birch en el National Theatre en coproducción con Playful Productions (del 16 de noviembre de 2023 al 6 de enero de 2024). El hecho de que una de las principales compositoras de su generación (Beaumont, 2021) fuera elegida para musicalizar la tragedia lorquiana en el principal teatro del país consolida la idea de que la música incidental para Lorca sigue siendo en los días presentes un proyecto comprometido de extraordinarias dimensiones y vulnerable a la crítica.

Destaquemos finalmente, las producciones teatrales en tierra británica desde las raíces españolas, esto es, sobre los textos originales. El Cervantes Theatre de Londres –recientemente clausurado– albergó *La casa de Bernarda Alba* (2024), cuya música original fue compuesta por Javier “Peke” Rodríguez y Erwin Grafe. Rodríguez ya había trabajado en una producción anterior en 2018. Esta colaboración entre artistas tan dispares aseguró que la música incidental siguiera integrando el flamenco y las texturas sonoras peninsulares, respetando la intención del propio Lorca, quien utilizó música para desrealizar la escena y reforzar el nexo entre la vanguardia y lo popular y tradicional en sus montajes.

La música incidental británica, pues, ha desempeñado entre 1975 y 2025 un papel crucial en la constante renegociación dramática del legado de Lorca. Desde el *dance-theatre* programático de *Cruel Garden* hasta la intensidad psicológica de las producciones del *National Theatre*, los compositores británicos han utilizado la música para navegar por el complejo tejido de la obra lorquiana, confirmando que el sonido es, tanto para la tradición interpretativa inglesa como para las obras de nuestro dramaturgo, una parte esencial de su poética escénica, hecho que no puede ser desatendido por los estudios de teatro.

8. EL TEATRO INVISIBLE: FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA RADIO BRITÁNICA (1975-2025)

La radio, como medio que prescinde del artificio visual y concentra toda la carga dramática en la palabra y el sonido, ha demostrado ser un espacio privilegiado para la recepción de la obra de Federico García Lorca en Gran Bretaña. Entre 1975 y 2025, la *British Broadcasting Corporation* (BBC) y otras emisoras han utilizado el formato radiofónico para mantener vivo el legado del poeta granadino, a menudo a través de encargos de música original o mediante la integración de composiciones que amplifican la intensidad lírica y el fatalismo inherentes a sus textos. Si bien la radio ya había servido

de plataforma para Lorca en épocas anteriores –notablemente con la emisión de ópera como *Yerma* en 1961 y el pionero trabajo electroacústico de Roberto Gerhard, *Lament on the Death of a Bullfighter* (1959-60), que utilizó el *BBC Radiophonic Workshop*–, el periodo contemporáneo se distingue por un enfoque en el documental conmemorativo y la producción de dramas sonoros.⁷⁸ Este medio de recepción subraya una aproximación íntima a la vez que efectista a Lorca, donde la música, despojada del espectáculo teatral, se convierte en el vehículo directo del *pathos* y la atmósfera psicológica de los personajes.

En las décadas de 1970 y 1980, la radio británica se convirtió en un medio para recordar el contexto trágico del asesinato de Lorca. La música, en estos casos, sirvió tanto para ambientar como para dar un tono solemne y político. El 19 de agosto de 1976, se emitió el programa *Anguish of a Poet*, una dramatización de la vida y muerte de Lorca.⁷⁹ Este tipo de emisión confirmaba el papel del poeta como figura histórica y mártir, un tema que se amplificaría significativamente. El hito más relevante de la época fue el programa *The South Bank Show* emitido por LWT el 9 de marzo de 1980 y más arriba citado. Bajo el título *Elegies for the Deaths of Three Spanish Poets* esta vez no se trataba de una producción de radio tradicional, sino de la emisión de un filme premiado por BAFTA, dirigido por Christopher Nupen. Este documental se basó en piezas orquestales de Cristóbal Halffter que conmemoraban la muerte de Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández, todos ellos conceptualizados como figuras antifascistas destruidas por la Guerra Civil. La recepción de este programa fue crucial, ya que “el estado de ánimo de estas elegías musicales se realza con imágenes de guerra, intercaladas con vistas de la tranquila campiña española”, y lo más importante en el contexto sonoro, “las palabras de los poetas también emergen con música” (Zamoyska, 1980: 52). Esta emisión demostró la poderosa fusión entre el sonido sinfónico y la voz del poeta exiliado/asesinado, inscribiendo a Lorca en la memoria sonora británica como un símbolo de la resistencia. Este imaginario tuvo su continuidad en otros programas de naturaleza biográfica tales como *Meridian* el 6 de julio de 1989, una biografía de Lorca que empleó música española de Falla para ambientar el relato.

A partir de los noventa, las obras dramáticas de nuestro escritor fueron adaptadas específicamente para el medio radiofónico, lo que conllevó encargos de música incidental diseñados para sostener la acción solo a través de la atmósfera y el diálogo. Un ejemplo temprano, de 1992, es la música incidental compuesta por Philipp Pickett (n. 1950) para la emisión de *Blood Wedding* en la BBC World Service.⁸⁰ Un hito institucional significativo fue la producción de *El amor de Don Perlimplin*, que se emitió el 20 de septiembre de 1992 y que fue anunciada como la primera producción independiente en la historia de Radio 3.⁸¹ Que una de las obras más vanguardistas y simbólicas de Lorca fuera

⁷⁸ El texto de Lorca fue leído por Stephen Murray en inglés y por Martínez Nadal en español. Algunos de sus materiales fueron reaprovechados por Gerhard y metamorfosados desde su *Sinfonía n.º 2* (Adkins, 2013: 262). La relación de emisiones sobre García Lorca en la BBC es tan amplia que en este trabajo nos limitaremos a enumerar las más relevantes de modo que el lector pueda hacerse una idea aproximada de la difusión lorquiana por este medio.

⁷⁹ “Anguish of a Poet” fue emitido en Radio 3 a las 9:25 pm con motivo del 40 aniversario de la muerte de Lorca. En este programa Trevor Faulkner dramatizó la vida y asesinato del poeta en una emisión adaptada por él y Ian Gibson, gracias la producción de la Royal Shakespeare Company. David Bluck actuó como Lorca y Paco Peña intervino a la guitarra. En una programación prácticamente dedicada ese día al poeta, a las 3:40 pm se difundió una grabación de una ópera húngara basada en *bodas de Sangre*. Véase la reseña de Jeremy Rundall en *The Sunday Times*, 15 de Agosto de 1976, n.º 7992, p. 40 y posteriormente en su texto “Lament for a great poet”, *The Sunday Times*, 22 agosto de 1976, n.º 7993, p. 25.

⁸⁰ Fue emitida el 17 de febrero de 1992 y repuesta el 17 de mayo del mismo año, con los actores Juliet Stevenson y Alain Rickman. Véase la noticia en *The Sunday Times*, 17 de mayo de 1992, p. 157.

⁸¹ La obra fue posteriormente retransmitida en el 10 de octubre de ese mismo año, con Imogen Stubbs como Melisa y Daniel Massey como su esposo. Véase la crónica en Donovan (1992: 47).

elegida para marcar un hito en la programación independiente de la BBC sugiere una profunda apreciación por la complejidad literaria del poeta, donde la música tenía que desempeñar un papel vital capaz de articular el erotismo, la seriedad de Perlimplín, y el tenso drama de la escena final. Años después, el drama *Blood Wedding* volvió a ser el foco en 2007 con la emisión en *Drama on 3* de BBC Radio 3. La música incidental para esta producción fue compuesta por Matthew Wood: el análisis de la obra en el contexto radiofónico destaca cómo la música y el diseño de sonido son esenciales para representar la pasión desgarrada de sus protagonistas ante la “mirada atenta de la luna, una bella y terrible personificación de la muerte”. La partitura dispuesta a tal fin llevó eficazmente el peso del simbolismo visual y su fatalismo.⁸²

De acuerdo con el cambio de rol que el propio medio radiofónico ha experimentado, reubicando ahora su papel debido a la competencia audiovisual existente, en la última fase del periodo examinado (2010-2025) la presencia de Lorca en la radio se ha centrado en la revisión histórica y el contexto literario, utilizando la música preexistente para evocar su atmósfera. Programas como la emisión de *Witness History* de la BBC, por ejemplo, que trató el tema de *The death of poet Federico García Lorca* el 10 de agosto de 2010 (reemitida el 15 de agosto de 2016), utilizó música de guitarra de Manuel Ponce y la canción de Estrella Morente “¿Por qué duermes solo pastor / en mi colcha de lana dormirías mejor” para ilustrar *Yerma*. La radio actúa aquí como un archivo acústico, reintroduciendo el *cante jondo* y el folclore español como fuentes históricas documentales. Incluso en programas de crítica literaria, la música sigue siendo el nexo inmediato con el poeta. El 8 de septiembre de 2019, la emisión de *Open Book* de Radio 4, donde se discutió la obra de Lorca, se inició con una adaptación a la guitarra de la canción popular “En el Café de Chinitas”.⁸³ Este uso de la música popular, recopilada y arreglada por el propio Lorca, confirma que la recepción radiofónica moderna sigue recurriendo a la connotación folclórica del poeta para establecer una conexión inmediata y simbólica con el oyente, asentada sobre unas bases históricamente informadas.

9. FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA MÚSICA DE CÁMARA Y ORQUESTAL BRITÁNICA (1975-2025)

La influencia de Federico García Lorca en la música británica de tradición clásica se manifiesta de forma particularmente rica en el ámbito instrumental, abarcando desde la íntima sonoridad de la guitarra hasta la monumentalidad de la sinfonía coral. A lo largo del medio siglo que media entre 1975 y 2025, la recepción de Lorca en la música de cámara y orquestal en el Reino Unido ha evolucionado, pasando de explorar el patrimonio folclórico andaluz a una recreación audaz de sus metáforas más oscuras y vanguardistas a través de lenguajes más transgresores. Este periodo se distingue por la búsqueda de una factura musical capaz de traducir la poética del *duende* y la sombra inherentes a la obra lorquiana, superando la mera ambientación dramática para alcanzar una profundidad programática que fusiona la literatura con la estructura propia de las formas instrumentales.

Entre 1975 y 1985 encontraremos obras de compositores ya consolidados, cuya fascinación por Lorca se había gestado décadas atrás. El instrumento emblemático de identidad española y andaluza, la guitarra, se mantuvo como vehículo predilecto para evocar la esencia del poeta. Si bien Melanie Ruth Daiken (n. 1945) marcó el punto de

⁸² La emisión fue dirigida por Pauline Harris y se emitió el domingo 25 de noviembre de 2007 a las 20:00 en BBC Radio 3.

⁸³ En esta emisión Joanna Glen explica cómo descubrió Federico García Lorca de adolescente y aprendió de él un amor por las novelas que toman el simbolismo del mundo natural.

partida cronológico con sus *Lorca pieces* (1975) para piano, una incursión en la música solista inspirada directamente en el poeta, de mayor relevancia histórica e interés musical, es la propuesta de Reginald Smith Brindle (1917-2003), cuya obra *El Polifemo de oro* (1956) para guitarra fue concebida en Italia bajo la influencia de la escuela de compositores dodecafónicos florentinos. Más tarde esta pieza fue revisada en 1981, hecho que nos confirma la pervivencia de un diálogo comprometido entre la obra de Lorca y la técnica moderna de la guitarra clásica británica en este periodo (Leblanc, 1993).

Igualmente significativo fue el continuo compromiso de Denis ApIvor (1906-2004), cuya ópera *Yerma* (1959) y ballet *Blood Wedding* (1953) ya habían establecido su profunda conexión con el poeta (Marrington, 2005). En el ámbito de la música de cámara, ApIvor compuso *El Silencio Ondulado Op. 51* (1972), inspirado en el poema *El silencio*. Lo crucial es que esta obra, escrita para guitarra y orquesta de cámara, fue interpretada en marzo de 1984 por James Woodrow en el Royal Northern College of Music, situándola firmemente dentro del periodo de estudio y demostrando la capacidad de ApIvor para explorar el lirismo lorquiano en el formato de pieza de concierto (Marrington, 2006).

Hacia 1984 podemos hablar de una paulatina inmersión en un surrealismo camerístico que evoca la “poética del duende”. La obra de Simon Holt (n. 1958), según vimos, emerge como un hito crucial en la recepción instrumental al introducir una exploración deliberadamente vanguardista de la estética lorquiana. Holt, de quien ya vimos se sintió profundamente atraído por la violencia de sus textos extiende este principio en las técnicas compositivas empleadas en su obra camerística *Era madrugada* (1984), escrita para un septeto (piano, clarinete, trompa, flautín, viola, violonchelo y contrabajo). La obra es característica de la estética del compositor, cuya técnica busca remover los imprevisibles impulsos atávicos. Si bien Holt es conocido por sus otras composiciones vocales inspiradas en Lorca (como *Canciones* de 1986 o *Ballad of the Black Sorrow* de 1988), *Era madrugada* utiliza el formato de conjunto instrumental para materializar las tensiones internas y el simbolismo de la poética de Lorca a través de una textura y estructura musical compleja, revelándose como una de las piezas instrumentales más significativas de la recepción moderna.⁸⁴

Otra obra de cámara destacada en este periodo, de carácter más explícitamente conmemorativo, es *Fountain of tears: hommage on the death of Lorca* (1992) de Edward McGuire (n. 1948), escrita para flauta y guitarra, cuyo carácter tímbrico con reminiscencias del folclore andaluz y el empleo de texturas que el propio Lorca integró en su teatro configura aquí la elegía por el poeta en el marco, tal y como ya señalamos, *tombeau* como género musical.

Avanzado el nuevo milenio, observamos una tendencia hacia la monumentalidad orquestal orientada hacia la reivindicación de la memoria, lejos de un espíritu lírico y más próximo a una dimensión épica y simbólica. Clive Strutt (n. 1942) culminó esta vertiente con su obra central, la Sinfonía n.º 9 en Re menor, *The Fountain of Tears* (2004). Clasificada como sinfonía coral, la obra es fundamentalmente un poema sinfónico sobre su vida y muerte. La obra está dividida en dos partes: la primera de ellas establece nueve movimientos sobre la poesía de Lorca (incluyendo poemas como *Ballad of the Little Square, Hunter, y The Lament*), y la *Parte segunda* consta de un único y decisivo movimiento, *Ainadamar*. Su título, que significa "La Fuente de las Lágrimas" en árabe –

⁸⁴ Esta obra está inspirada en el poema *Sorpresa* de Federico García Lorca y fue encargada por el Royal Institute of British Architects. Se estrenó el 24 de mayo de 1984 en el BBC Portland Place Concert Hall por el Nash Ensemble dirigido por Lionel Friend. Desde entonces ha sido interpretada por Psappha, el Paragon Ensemble, la Philharmonia Orchestra, Music Harvest Sinfonietta, TAIMAgranada, Orquesta de Alumnos de Musikene y Stipendiaten der IEMA. Una grabación del Nash Ensemble está disponible en NMC Recordings (NMC D008).

Ayn al-Dam–, marca el lugar de su asesinato. La instrumentación es notablemente compleja, incluyendo dos voces solistas, un coro, guitarra acústica española y una gran orquesta con una especificación de percusión inusual que incluye cerrojos de fusil de la Segunda Guerra Mundial. La inclusión de la guitarra española y de percusión simbólica convierte la sinfonía en un vasto retablo sonoro que trasciende lo meramente sinfónico para convertirse en una meditación histórica y cultural sobre el destino de Lorca.

El periodo más reciente (2010-2025) ha visto el resurgimiento del ensemble instrumental, a menudo como soporte de una voz solista, pero con un enfoque en la textura orquestal reducida y la precisión en el color tímbrico. Ya tuvimos ocasión de hablar en el ámbito de la música vocal de la obra de George Benjamin (n. 1960), *Dream of the song* (2014-2015). Junto a ella, la composición de Charlotte Bray (n. 1982), *Caught in Treetops* (2010), comisionada por el Contemporary Music Group and Sound and Music, es un nuevo ejemplo destacado. Se trata de una pieza para violín solista y ensemble, con una duración de 16 minutos y una instrumentación que incluye flauta, oboe, clarinete, trompa, trombón, percusión, arpa, piano, viola y violonchelo. Esta composición, un concierto continuo en dos partes, fue inspirada por dos poemas, uno de Dante Gabriel Rossetti y *The Moon Sails Out* de Lorca (*La luna asoma*). Bray buscó capturar la energía implacable y el sutil pero profundo sentido de pérdida encapsulado en el lenguaje figurativo de nuestro poeta. Esta obra ilustra la tendencia contemporánea a utilizar la riqueza tímbrica del conjunto de cámara para crear una micro historia de naturaleza dramática – violentando a través de la escritura musical la unidad de género– de gran carga emotiva y estructural.⁸⁵

En el ámbito de la música solista, Richard Thom (n. 1963) contribuyó con el *Impromptu in D flat mayor, op. 7, n.º 1: For Emily* (2015) para piano, un gesto íntimo que, como las *Lorca pieces* de Daiken, mantiene vivo el diálogo individual con el legado lorquiano a través de la forma pura instrumental.

En definitiva, el periodo aquí contemplado de 1975 a 2025 atestigua una recepción instrumental diversificada y estéticamente sofisticada de Federico García Lorca en Gran Bretaña. La música de cámara (Daiken, Smith Brindle, ApIvor, Holt, Bray) ha explorado la estructura enigmática y el simbolismo interno de sus textos, mientras que las grandes obras orquestales (Strutt, Benjamin) han proporcionado el lienzo para una conmemoración monumental de su vida y su asesinato, consolidando la figura de Lorca no solo como fuente de inspiración temática, sino como un impulsor de la innovación técnica y la profundidad programática en la música clásica británica moderna.

CONCLUSIONES

La recepción musical de Federico García Lorca en Inglaterra, examinada a través de un exhaustivo corpus de obras consideradas en estos últimos cincuenta años, revela, en consecuencia, una atención especial por parte de los compositores a su obra, con una

⁸⁵ Las numerosas interpretaciones de esta obra nos dan una idea de su relevancia: la partitura fue estrenada el 14 de noviembre de 2010 en el CBSO Centre, de Birmingham por la violinista Alexandra Wood y el Birmingham Contemporary Music Group bajo la dirección de Oliver Knussen (con registro en el CD *At the Speed of Stillness* [BBC Radio 3 y RVW Trust, con la financiación del Arts Council England, 3 023363 020220]. El 26 de junio de 2011 fue interpretada por los artistas dedicatarios en el Snape Malting Concert Hall de Aldeburgh, durante el Aldeburgh Festival. Más adelante, el 6 de febrero de 2016 se estrenó en EEUU en el Fast Forward de Austin, con Sarah Silver al violín; y el 16 de septiembre de ese mismo año se estrenó en Düsseldorf con Wibert Aerts como violinista solista, el notabu.ensemble neue musik, y Mark-Andreas Schlingensiepen como director.

amplitud estilística y una resonancia artística y social extraordinaria. Las óperas, canciones y ciclos de canciones, músicas incidentales, piezas radiofónicas y composiciones exclusivamente instrumentales aquí citadas constituyen un volumen excepcional de producción que debe ser considerado si deseamos conocer adecuadamente la ininterrumpida y multifacética presencia pública del poeta granadino en el imaginario cultural británico.

Este contexto de recepción pública sirvió como un imperativo humanístico que justificó y legitimó la creación musical, articulándose en torno a dos ejes temáticos principales que condicionaron la respuesta estética de los compositores. Por un lado, la dimensión política y conmemorativa del poeta como mártir antifascista se mantuvo viva a través de la prensa, que cubrió consistentemente tanto el crimen originario de Níjar como el recurrente debate sobre la exhumación de su tumba en los años más recientes. Esta narrativa de la tragedia histórica, que ya había sido impulsada por J. B. Trend en 1936, creó el contexto necesario para la creación de obras elegíacas y monumentales vinculadas a la Guerra Civil Española y que se proponen un trabajo hermenéutico a través de la composición musical al tiempo que se configuran como un acto de memoria política. Por otro lado, la fascinación estética por el concepto del *duende*, que la crítica británica popularizó, ha propiciado la clave para un lenguaje musical experimental que aspira a la remoción instintiva y atávica de algunas propuestas musicales –como sucede en el caso de Holt– en clara correspondencia con la estética lorquiana.

La respuesta artística musical se distingue, pues, por una notable diversificación y sofisticación técnica que alcanza a las músicas escénicas, radiofónicas, lírica de concierto y puramente instrumental. En la ópera hemos visto cómo se produjo un marcado desplazamiento estético desde la adaptación de las tragedias rurales hacia una exploración vanguardista y surrealista de las obras menos convencionales de Lorca, como *El paseo de Buster Keaton* y *El Público*. En la música incidental, la presencia de Lorca promovida por instituciones prestigiosas como el National Theatre –junto a la continuidad del *dance-theatre* como *Cruel Garden*– ha convertido la participación musical en un elemento estructural indispensable para aproximar a una correcta interpretación de espacio performativo y radiofónico. En los ciclos de canciones y elaboraciones puramente instrumentales el compositor actúa como un "lector especial" que utiliza los recursos de su medio –armonía, melodía, ritmo, timbre, textura y forma– para liberar a través de su factura, un sentido que se expande en el diálogo interartístico e intermedial. Dado que la obra de Lorca es profundamente musical en su origen, la música se revela no como un simple acompañamiento, sino como una herramienta crítica de primer orden para descifrar la complejidad de su universo literario. El estudio de esta recepción, por lo tanto, es esencial para la historia de la literatura, y queda todavía un largo camino pendiente en el que, a través del examen detallado de la música inglesa aquí contemplado, podamos comprender con mayor precisión la lectura crítica y cultural del poeta llorado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Isabel (2017), “Las cuerdas y el deseo: dos versiones de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca”, *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 1-9.
- Adkins, Monty (2013), “In Search of a Third Way”, en Monty Adkins y Michael Russ (eds.), *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate, pp. 257-284.

- Agawu, Kofi (1992), “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied”, *Music Analysis*, 11 (1), pp. 3-36.
- Agawu, Kofi (2009), *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, Oxford University Press, pp. 35-47.
- Agawu, Kofi (2013), “Analyzing Analysis: The largo appassionato from Beethoven’s Piano Sonata in A major, op. 2 no. 2.”, en Melanie Plesch (coord.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, pp. 349-364.
- Agraz, Alba (2016), “La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, 78 (156), pp. 473-497.
- Ainscough, Juliana M. (2011), *Oliver Messiaen: Musical and symbolic aspects of three later organ cycles*. Tesis doctoral, Surrey, University of Surrey.
- Albright, Daniel (2014), *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*, New Haven and London, Yale University Press.
- Albright, Daniel (2015), *Putting Modernism Together. Literature, Music, and Painting, 1872-1927*, Baltimore, Maryland, John Hopkins University Press.
- Anstee, Margaret J. (2023), *John B. Trend. Un hispanista singular en una época convulsa*, Madrid, Institución Libre de Enseñanza y Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Arrendale, Karen (2023), *Edward J. Dent. A Life of Words and Music*, New York, The Boydell Press.
- Badía, Rocío y Clara Marías (2024), “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”, *Signa*, 33, pp. 159-175.
- Balcells, José María (1997), “Un manuscrito de Rafael Alberti, noticia, contenido, comentarios”, en Enrique Baena Peña (ed.), *El universo creado del 27: literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 251-274.
- Bastianes, María (2022), “Rewriting Death on Stage: Two Recent British Productions of Lorca’s Rural Tragedies”, en Jessica Goodman (ed.), *Last Scene of All: Representing Death on the Western Stage*, Cambridge, Legend, Modern Humanities Research Association, pp. 109-128.
- Bastianes, María (2023), “Negotiating cultural Exchange. Federico García Lorca on the British stage from the Spanish civil war until the mid-fifties”, *Studies in Theatre and Performance*, 43 (3), pp. 307-324.

- Beaumont, Jessica (2021), “Phoebe Waller-Bridge’s Fleabag(s): direct address and narrative control from stage to small screen”, *Journal of International Women’s Studies*, 22 (2), pp. 103-119.
- Benabu, Isaac (2024), “Framing the action: a director constructs the opening of García Lorca’s *Bodas de sangre*”, *Teatro: revista de estudios culturales*, 37, pp. 81-99.
- Benavides, Ana (2006), *Gerardo Diego y la música: el romanticismo musical en Gerardo Diego*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Bethencourt, Francisco (2021), “Lorca y su flamenco: una aproximación etno-performativa al proceso de creación y recepción de un espectáculo”, *Enclaves: Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, 1, pp. 117-124.
- Brown, Calvin Stephen (1970), “Musico-Literary Research in the Last Two Decades”, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 19, pp. 5-27.
- Brown, Marshall (1992), “Origins of Modernism: Musical Structures and Narrative Forms”, en S. P. Scher (coord.), *Music and Text: Critical Inquiry*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 75-92.
- Brown, Marshall (2010), “The Tooth that Nibbles at the Soul”, en *Essays on Music and Poetry*, Seattle, University of Washington Press.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2022), “«Yo soy amor que no muere»: Federico García Lorca ante Ludwig van Beethoven. Documentos, textos y transtextualidad”, *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 31, pp. 67-90.
- Bruhn, Jørgen y Beate Schirrmacher (eds.) (2021), *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, London, Routledge.
- Burnham, Scott; Mama Seltzer y Dorothea Von Moltke (eds.) (2021), *Ways of Hearing: Reflections on Music in 26 Pieces*, New Jersey, Princeton University Press.
- Bye, Antony y Simon Holt (1993), “Darkness at Noon. Antony Bye Explores de Music of Simon Holt”, *The Musical Times*, 134, (1804), pp. 313-316.
- Calmell, Cèsar (2015), “El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higinio Anglès de la Biblioteca de Cataluña”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 70, pp. 161-178.
- Canning, Hugh (1998), “The nightingale fails to sing”, *The Sunday Times*, 9091 (29 de noviembre), p. 17.
- Cansell, Gary (2014), “Rocking All over the World”, *The Sunday Times*, 9926 (7 de diciembre), p. 6.
- Carretero, Pablo (2025), *La inclusión de las letras de Federico García Lorca y Miguel Hernández en el cante flamenco: una aproximación desde la teoría de los*

- polisistemas, la retórica cultural y la semiótica de la cultura.* Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Castro, Claudio (2022), “La música del silencio: el paisaje sonoro como dispositivo escénico en *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca”, en Francisco Giménez y Miguel Ángel García (eds.), *Poética Urbe. Música y poesía en Granada*, Granada, Comares, pp. 9-19.
- Charlton, David (2018), *The Music of Simon Holt*, London, Boydell and Brewer Limited.
- Colomé, Delfín (1995), “Lorca coreográfico”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 535, pp. 131-138.
- Cone, Edward T. (1992), “Poet’s Love or Composer’s Love?”, en Steven Paul Scher (coord.), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 177-192.
- Conway, Paul (2011), “CBSO Centre, Birmingham and St. David’s Hall, Cardiff: Simon Holt”, *Tempo*, 56 (256), pp. 68-69.
- Cooper, Coral M^a. y Isabel M^a González (2011), “La música en el teatro de Federico García Lorca”, en Antonio Castro (ed.), *Actas del Congreso “La Generación del 27 en las aulas”*, Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español "Elio Antonio de Nebrija", pp. 69-78.
- Dayan, Peter (2006), *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate.
- Dayan, Peter (2011), *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art: From Whistler to Stravinsky and Beyond*, Farnham, Ashgate.
- De Azcárate, Pedro (2012), *Mi embajada en Londres durante la guerra civil española*, Barcelona, Ariel.
- De la Fuente, José Luis (2025), “El niño mudo”, *Revista de Musicología*, 48.2, pp. 139-180.
- De la Ossa, Marco A. (2014), *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto.
- Delazari, Ivan (2018), “Overhearing diegetic music in narrative fiction: Instances of verbally transmitted musical Experience”, *Narrative*, 26, nº 2, pp. 221-239.
- Delazari, Ivan (2021), *Musical Stimulacra. Literary Narrative and the Urge to Listen*, London & New York, Routledge.
- Delgado, María (2008), *Federico García Lorca. Routledge Modern and Contemporary Dramatists*, London & New York, Routledge.

- Díaz de Castro, Francisco (2008), “Jorge Guillén y la música”, en Juan Manuel Rozas, Jesús Cañas y Luis Bernal (eds.), *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 229-244.
- Díaz, Julián (2022), “Doble mirada. Federico García Lorca y la teoría de la pintura”, en Ramón Vicente y Sisinio Pérez (eds.), *La aventura de la modernidad: los años veinte en España*, Madrid, Los libros de la Catarata, pp. 181-192.
- Díaz, Eva (2019), *Rutas de exilio español*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Diego, Elena (2013), “Gerardo Diego y la música”, *Quodlibet: revista de especialización musical*, 53, pp. 120-125.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2000), “Música y poesía creacionista: Gerardo Diego, últimos años”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 642, pp. 21-23.
- Donovan, Paul (1992), “Out on its ear”, *The Sunday Times*, 8770 (20 de septiembre), p. 47.
- Dougill, David (1977), “Time stood still”, *The Sunday Times* (10 de julio), p. 37.
- Dougill, David (1997). “A splash of Spanish gloss”, *The Sunday Times* (27 de abril), p. 240.
- Dougill, David (1998), “Rambert back in the bullring”, *The Sunday Times*, 9090 (15 de noviembre), p. 26.
- Elleström, Lars (ed.) (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Elleström, Lars (2017), “Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media”, *Palabra Clave*, 20 (3), pp. 663-685.
- Elleström, Lars (2019), *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, New York, Palgrave.
- Elleström, Lars (2021), *Beyond Media Borders. Intermedial Relations Among Multimodal Media*, New York, Palgrave Macmillan, 2 vols.
- Escobar, Francisco J. (2022), “Expresión teatral y retórica literario-musical en *El Público de Sotelo* (con pervivencia escénica de Lorca)”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 20, pp. 167-213.
- Estrade, Juan (2018), “*Bodas de sangre* en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades”, *Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay*, 20, pp. 24-33.

- Faulkner, Trader (1998), “Classical: And his bird can sing”, *The Independent* (20 de noviembre), en <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical-and-his-bird-can-sing-1186078.html> (fecha de consulta: 15/09/2025).
- Fernández, Reynaldo (2023), “Federico García Lorca y la música”, *Letra internacional*, 136-137, pp. 157-171.
- Frisch, Walter (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, pp. 176-179.
- Fuller, Sophie (1995), “Daiken, Melanie Ruth”, en Julie A. Sadie & Rhian Samuel (eds.) (1995), *The Norton/Grove dictionary of women composers*, New York, WW Norton & Company, p. 134.
- Gallego, Antonio (2013), “Gerardo Diego, poeta y músico”, *Ciclo de miércoles*, 5, pp. 6-17.
- García, Laura (2023), “Melodía en palabras. El enfoque musical de Gerardo Diego en su poesía”, *Enclaves: Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, 3, pp. 111-130.
- García-Karman, Gregorio (2014), “Sonido y Símbolo en *Lament for the Death of a Bullfighter* de Roberto Gerhard”, *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, 54, pp. 53-92.
- García-Luengo, Javier (2010), “Generación del 27: pintura, música y poesía”, *Boletín de arte*, 30-31, pp. 287-300.
- Gardner, Howard (2006), *Multiples Intelligences: New Horizons*, New York, Basic Book.
- Georgiades, Thrasybulos (1967), *Schubert: Musik und Lyrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 17-31.
- Giguère, Patrick (2018), *An Exploration of the duende in the composition of musical works*. Tesis doctoral. Birmingham, Birmingham City University.
- Gilardino, Angelo (2006), “Il Romancero gitano di Mario Castelnuovo-Tedesco da Federico García Lorca”, *Studi Ispanici*, 2, pp. 239-254.
- Glancy, Josh (2016), “So Long, Leonard - My Friend in Despair Ecstasy Love and Longing”, *The Sunday Times*, 10027 (13 de noviembre), p. 21.
- Goialde, Patricia (2011), “La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27”, *Musiker: cuadernos de música*, 18, pp. 497-520.
- Gómez Sobrino, I. (2013), *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010*. Tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, en http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1367937390.

Gómez, Juan (2018), *Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de Gerardo Diego*. Tesis doctoral. UNED.

González, Fernando (2021), *Composiciones y canciones dedicadas a Federico García Lorca. Discografía completa*, en PoemAS, en <https://poemas.uned.es/discografia/federico-garcia-lorca/> (fecha de consulta: 20/09/2025).

González, Marcela (2009), “Miguel Hernández y Federico García Lorca en la lírica de Juan José de Castro”, *Revista de Musicología*, 32 (1), pp. 297-308.

Gonzalo, Sonia (2018), “«Más poéticas que pedagógicas palabras»: Gerardo Diego y el curso de la historia de la música para piano en el Ateneo de Soria (1921)”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 31, pp. 181-209.

Grabócz, Márta (2025), *Topics in Contemporary Music. Some Archetypal Structural Processes (and TSU) in the Writings and Works of Contemporary Composers*, RES FACTA NOVA, 24 (33), pp. 61-72.

Gurke, Thomas (2024), “The Idea of Notational Ekphrasis in Words and Music”, *Humanities*, 14 (6), p. 130. <https://doi.org/10.3390/h14060130>.

Harker, Karen Elizabeth (2021), *Reconstructing Shakespearean soundscapes: tableaux vivants, incidental music, and expressions of national identity on the London stage, 1855-1911*. Tesis doctoral. Birmingham, University of Birmingham.

Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Heine, Christiane (1995), “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, pp. 265-296.

Huron, David (2006), *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press.

Huron, David (2016), *Voice Leading: The Science behind a Musical Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Jackendoff, Ray y Fred Lerdahl (2006), “The Capacity for Music: What is it, and What’s Special about it”, *Cognition*, 100, pp. 578-584.

Jiménez, Alberto (2018), *Epistolario I: 1905-1936; II: 1936-1952; III: 1952-1964*, Madrid, Fundación Unicaja y Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Kamen, Henry (2007), *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture, 1492-1975*, London, HarperCollins.

- Kerman, Joseph (1986), “A Romantic Detail in Schubert’s Schwanengesang”, en W. Frisch (coord.), *Schubert: Critical and Analytical Studies*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 48-64.
- Kerman, Joseph (2008), *Opera and the Morbidity of Music*, New York, New York Review Books Collection, pp. 13-47.
- Knighton, Tess (2014), “John Brade Trend (1887-1958) and his musical ‘iter hispanicum’”, *Music & Letters*, 95 (4), pp. 550-583.
- Kokinova, Katherina (2024), “(Un)Reading and the ‘Gapiness’ of Context. Toward a New Cognitive Reception Theory”, en Tom Dokack (ed.), *Russian Literature and Cognitive Science*, London, Lexington Books, pp. 115-130.
- Kozlova, Lyubob A. y Anna V. Kremneva (2024), “Polymodality of perception and its reflection in fiction text: Cognitive and semiotic perspectives”, *Russian Journal of Linguistics*, 28 (2), pp. 391-414.
- Kramer, Lawrence (1984), *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Kramer, Lawrence (1990), *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2010), *Interpreting Music*, Berkeley, University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2012), *Expression and Truth: on the Music of Knowledge*, Berkeley, University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2016), *The Thought of Music*, Berkeley, University of California Press.
- La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915/1939)* (1986), Madrid, Biblioteca Nacional de España, Catálogo de la Exposición.
- Laín, Guillermo (2022), “Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad”, *Pasavento*, 10 (2), pp. 433-460.
- LeBlanc, Paul G. (1993), *Structure and Performance of ‘El Polífemo de Oro’ for Solo Guitar, by Reginald Smith Brindle*. Tesis doctoral. Denton, University of North Texas.
- Lefanu, Nicola (1992), “Blood wedding: A new opera”, *Women: a cultural review*, 3, pp. 40-43.
- Llorens, Vicente (2006), *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio.

- Lodato, Suzanne M. (1999), “Recent Approach to Text/Music Analysis in the Lied. A Musicological Perspective”, en W. Bernhart, S. P. Scher y W. Wolf (coords.), *Word and Music Studies. Defining the Field*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, pp. 95-112.
- López, Armando (1996), “Gerardo Diego, músico y poeta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-554, pp. 23-58.
- Lozano, Laura (2025), “Federico García Lorca y Granada: música y poesía”, *European Public & Social Innovation Review*, 10, pp. 1-12. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1513>.
- Luján, Ángel Luis (2006), “El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta”, *Revista de Literatura*, 58 (135), pp. 11-39.
- Mansilla, Silvina L. (2010), *La obra musical de Carlos Guastavino: circulación, recepción, mediaciones*, Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Marcos, Lucía (2024), “Bodas de Sangre: análisis semiótico del discurso musical del ballet de Antonio Gades”, *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, 17, pp. 24-36.
- Marrington, Mark (2005), “Denis ApIvor and His Contribution to British Opera and Ballet”, *The Musical Times*, 146 (1891), pp. 85-96.
- Marrington, Mark (2006), “Denis ApIvor and the Classical Guitar”, *Guitar Review*, 132, pp. 1-6.
- Martín, Antonio (1995), “Cartas de Jorge Guillén sobre la Música”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, pp. 245-264.
- Martín, Antonio (2010), “La Generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca”, en Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez y María Ruiz (eds.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 53-69.
- Martínez, José María (2024), “Decir con música: reflexiones sobre la organización retórica de las obras instrumentales”, *Signa*, 22, pp. 201-222.
- Martínez, Rafael (1989), *Antonio Torres y la política española del Foreign Office 1940-1944*, Madrid, Editorial Casariego.
- Martínez, Rafael (1996), *Antonio Torres de la BBC a “The Observer”. Republicanos y monárquicos en el exilio 1944-1956*, Madrid, Editorial Casariego.
- Mateos, Eladio (2009), *Rafael Alberti y la música*, Sevilla, Consejería de Cultura y Fundación Rafael Alberti.
- Mayhew, Jonathan (2022), “Lorca y el flamenco”, *Estudios Hispánicos: Universidad de Worclaw*, 30, pp. 15-27.

- McAuliffe, S. (2024), “Approaching Hermeneutics Through Music”, en S. McAuliffe (ed.), *Gadamer, Music, and Philosophical Hermeneutics. Contributions to Hermeneutics*, 12, Cham, Springer Verlag, pp. 273-285. https://doi.org/10.1007/978-3-031-41570-8_17
- MacColl, Ewan (1990), *Journeyman: The Autobiography of Ewan MacColl*, London, Sidgwick & Jackson.
- Manning, Jane (2021), “Jonathan Dove (b. 1959) *Cut My Shadow* (2011): Texts by Federico García Lorca; translated by Gwynne Edwards”, *Vocal Repertoire for the Twenty-First Century, Volume 2: Works Written From 2000 Onwards*, New York; online, Oxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199390960.003.0020>, (fecha de consulta: 22/09/2021).
- McDermott, Josh H. y Andrew J. Oxenham (2008), “Music Perception, Pitch, and the Auditory System”, *Current Opinion in Neurobiology*, 18, pp. 452-463.
- Miguel, Raúl (2022), *José Peris Lacasa (1924-2017): vida y obra de un compositor independiente. Análisis de las “Siete canciones sobre Poemas del Cante Jondo” de Federico García Lorca y sus tres primeras obras sinfónicas*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Mirka, Danuta (ed.) (2014), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Monelle, Raymond (1982), “Levels of Rhythm in Vocal Music”, *British Journal of Aesthetics*, 22, pp. 17-36.
- Monferrer, Luis (2008). *Odisea en Albión: los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña (1936-1977)*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- Murga, Idoia (2010), “Pintura española y danza americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York”, en Miguel Cabañas, Dolores Fernández, Noemí de Haro e Idoia Murga, (eds.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto de Historia, pp. 51-68
- Nieto, Eva (2011), “A Spaniard Discovers England. Arturo Barea and the BBC Latin American Service”, *Wasafiri*, 26 (4), pp. 8-10.
- Olson, Karen J. (2019), “The Music of Simon Holt by David Charlton”, *Notes*, 75 (4), pp. 667-670.
- Orringer, Nelson R. (2014), *Lorca in tune with Falla: literary and musical interludes*, Toronto, Univesity of Toronto Press.
- Ortega, Miquel (2018), *La casa de Bernarda Alba: ópera en tres actos*, Madrid, Teatro de la Zarzuela.

Pastor Comín, Juan José (2019), *Más vale trocar... cinco viajes musicales por la literatura de la España moderna (1496-1645)*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Pastor Comín, Juan José (2021), *Y la música se hizo verbo... Imágenes poéticas de Beethoven*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Pastor Comín, Juan José (2023), *Escrito en el margen. Música, Literatura y Pensamiento*, Madrid, Dykinson.

Pastor Comín, Juan José (2024), *Pace non trovo. Entre Liszt y Petrarca: historia musical de un soneto*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Pastor Comín, Juan José (2025), *Por los Montes de Coñares. Music and Eroticism in the Spanish Golden Age* [libretto]. Brilliant Classics, 97388.

Pastor Comín, Juan José (2026), *La recepción musical de la Generación literaria del 27*, Valencia, Tirant lo Blanch [en prensa].

Petermann, Emily (2014), *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester, New York, Camden House.

Piquerias, Manuel (2015), “Elementos musicales en la configuración del ideario poético de Federico García Lorca”, *Philobion: Revista de literaturas hispánicas*, 1, pp. 47-56.

Plaza, José Luis (2001), *Clasicismo y vanguardia en “La Barraca” de F. García Lorca, 1932-1937*, Granada, Comares.

Plaza, José Luis (2014), “Una proyección gráfica de la palabra: los dibujos ‘abstractos’ y vibracionistas de Federico García Lorca”, *De arte: revista de historia del arte*, 13, pp. 216-239.

Polydorou, Elena Mª. (2011), *The reception of Federico Garcia Lorca and his rural trilogy in the UK and Spain after 1975*. Tesis doctoral. Birmingham, University of Birmingham.

Purwins, Hendrik et alii (2008), “Computational Models of Music Perception and Cognition I: The Perceptual and Cognitive Processing Chain”, *Physics of Live Reviews*, 5, pp. 151-168.

Ratner, Leonard G. (1980), *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books.

Rico, Montserrat (2024), “Margarita Xirgu, la estrella del drama lorquiano”, *Clío: revista de historia*, 267, pp. 60-67.

Riva, S. (2021), “Leer y cantar: cómo hago de un poema una canción (Adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández)”, en Romano et al. (eds.), *Un antiguo*

- don de fluir: la canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, EUDEM, pp. 155-181.
- Roberts, Stephen (2023), “El exilio en el Reino Unido: ideas sobre España y Europa de Arturo Barea, José Castillejo, Alberto Jiménez Fraud y Salvador de Madariaga (1936-1951)”, *TSN: Transatlantic studies network: revista de estudios internacionales*, 15, pp. 134-146.
- Rodríguez, Ricardo (2001), “Música coral en torno a Federico García Lorca”, *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, 17 (1-2), pp. 201-212.
- Román, Pilar (2016), *Música y estética en la obra de Federico García Lorca: edición y estudio del repertorio de La Barraca*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada.
- Romano, M. (1994), “A voz en cuello: la canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad”, en L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari, *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, pp. 55-68.
- Romera, José N. (2014), “Teatro y música. A propósito de la ópera *El público* de García Lorca”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 3, p. 135.
- Ross, Raymond J. (1983), “An Interview with Eddie McGuire”, *Cencrastus*, 14, pp. 23-27.
- Ruiz, Andrés (1993), “La música y la generación del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, pp. 117-124.
- Ruiz, Cecilia I. (2000), “Música y músicos en los escritos teóricos de Federico García Lorca”, en Andrés Soria, María J. Sánchez y Juan Varo (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998): congreso internacional*, Granada, Diputación de Granada, pp. 394-399.
- Sabatier, François (1998), *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard.
- Sahuquillo, Ángel (2007), *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality*, Jefferson, Mc Farland & Company.
- San José, Javier F. (2012), “Federico García Lorca: Literatura y música europea en tres movimientos”, *Studi Ispanici*, 37, pp. 233-251.
- Sánchez, Ramón (2014), *Poesía de lo imposible: Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Valencia, Pre-textos.
- Schachter, Carl (1983), “Motive and Text in Four Schubert Songs”, en D. Beach (coord.), *Aspects of Schenkerian Theory*, New Haven, Yale University Press, pp. 61-76.
- Scher, Steven Paul (1968), *Verbal Music in German Literature*, New Haven and London, Yale University Press.

- Scher, Steven Paul (1982), “Literature and Music”, en Jean Pierre Barricelli (coord.), *Interrelation of Literature*, New York, Modern Language of America, pp. 225-245.
- Scher, Steven Paul (1984), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines Komparatistische Grenzgebietes*, Berlin, Schmidt.
- Scher, Steven Paul (1992), “Music-poetics or Melomania: Is there a Theory behind Music in German Literature?”, en J. McGlathery (coord.), *Music and German Literature: Their Relationship since the Middle Ages*, Columbia S. C., Camden House, pp. 135-156.
- Shockley, Alan (2009), *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel*, Farnham, Ashgate.
- Shreffler, Anne C. (1994), *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, Oxford, Clarendon.
- Silvera, Francisco (2020), “La música o el 27”, *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 19, pp. 37-48.
- Simpson, Brian (2010), *A Study of the Techniques of Composition in Valéry's Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 13-25.
- Soria, Andrés (2017), “Don Perlimplín en Venecia. Nono y Maderna”, *Rassegna iberistica*, 107, pp. 23-40.
- Sounac, Frédéric (2014), *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Clasiques Garnier.
- Sounac, Frederic (2022), “Portraits et autoportraits. De l'écoute de Lorca au portrait de Lorca: Maurice Ohana et George Crumb”, en Celine Barral, Katerina Paplomata y Marina Seretti (eds.), *La portée musicale du poème: des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*, Sampzon, Éditions Delatour France, pp. 37-46.
- Spang, Kurt (1985), “Invitación a un viaje sonoro o música y poesía en R. Alberti”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, 1 (1), pp. 137-157.
- Stein, Jack M. (1967), “Poem and Music in Hugo Wolf's Mörike Songs”, *The Musical Quarterly*, 53 (1), pp. 22-38.
- Thompson, William F. y Schellenberg, E. Glenn (2006), “Listening to Music”, en R. Colwell (coord.), *MENC Handbook of Musical Cognition and Development*, Oxford, Oxford University Press, pp. 72-123.
- Tinnell, Roger D. (1993), *Federico García Lorca y la música*, Madrid, Fundación Juan March en colaboración con la Fundación Federico García Lorca.
- Tinnell, Roger D. (2001), *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Granada, Comares y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- Torres, Elena (2010), “Vocaciones cruzadas. Músicos y poetas de la generación del 27”, en Cristóbal García, Francisco Martínez y María Ruiz (eds.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 71-98.
- Ureña, Juan Carlos (2015), “Transmusicalidad poética. Lecturas musicales del poema”, *Hispanic Poetry Review*, 10 (2), pp. 81-98.
- Van Nerom, Caroline, Ann Peeters y Bart Bouckaert (eds.) (2024), *Music and its Narrative Potential*, Munich, Brill / Fink.
- Varela, José Luis (1998), “Notas sobre Gerardo Diego y la música”, en Juan María Díez (ed.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, pp. 776-782.
- Vendrix, Philippe (1994), “La transfiguration du poétique : le tombeau en musique”, *La Licorne : Revue de langue et de littérature française*, 29, pp. 217-227.
- White, Hayden (1992), “Commentary: Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse”, en Steven Paul Scher (coord.), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 288-319.
- Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi.
- Wolf, Werner (2002), “Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, en Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden y Walter Bernhart (eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam, Rodopi, pp. 13-34.
- Wolf, Werner (2002), “Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth Century Musicalized Fiction”, en Erik Hedling y Ulla-Britta Lagerroth (eds.), *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam & New York, Rodopi, pp. 15-34.
- Wolf, Werner (ed.) (2009), *Metareference across media. Theory and Case Studies*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- Wolf, Werner (ed.) (2011), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions and Attempts at Explanation*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- Wolf, Werner (2013), “(Inter)mediality and the study of literature”, en Steven Tötösy De Zepetnek (ed.), *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, Purdue Scholarly Publishing Services, pp. 19-31.
- Wolf, Werner (2015), “Literature and Music: Theory”, en Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality*, Berlín & Boston, De Gruyter, pp. 459-474.

- Wolf, Werner (2018), “Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts”, en Walter Bernhart (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)*, Leiden y Boston, Brill Rodopi, pp. 579-604.
- Wolf, Werner (2020), “Literature and Music: Mapping an Intermedial Field”, *Comparative Literature in China*, 0 (3), pp. 13-37.
- Wolf, Werner y Walter Bernhart (eds.) (2006), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- Wolf, Werner y Walter Bernhart (eds.) (2007), *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- Wolf, Werner y Walter Bernhart (eds.) (2016), *Silence and Absence in Literature and Music*, Leiden & Boston, Brill Rodopi.
- Wolf, Werner, Walter Bernhart y Andreas Mahler (eds.) (2013), *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- Youens, Susan (1984), “Poetic Rhythm and Musical Metre in Schubert’s Winterreise”, *Music and Letters*, 65 (11), pp. 28-40.
- Zamoyska, Betka (1980), “The South Bank Show”, *The Sunday Times* (9 de marzo), p. 52.
- Zhou, Junwei (2025a), “De verso connotativo a melodía mimética: Canción tonta de Federico García Lorca y su musicalización por Silvestre Revueltas. Una lectura intermedial”, *Revista Letral*, 36, pp. 144-164.
- Zhou, Junwei (2025b), “Como acorde profundo de azul profundidad...: sistematización y análisis de la presencia musical en la obra de juventud de Federico García Lorca”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 9 (16), pp. 602-631.
- Ziółkowski, Theodor (2017), *Music Into Fiction. Composers Writing, Compositions Imitated*, Rochester, Nueva York, Camden House.