



GRANADA, CIUDAD «POÉTICA Y MUSICAL»

VICTORIANO PÉREZ MANCILLA (VIPEREZ@UGR.ES)¹

¹ Universidad de Granada, España.

PALABRAS CLAVE

Poesía
Música
Granada
Ciudad
Proyecto
Lorca
Encuentros

RESUMEN

García Lorca, en una carta enviada en 1926 a su amigo Fernández Almagro, definía a Granada como «poética y musical». Esta es la idea en la que se fundamenta el proyecto de investigación «Música, poesía y ciudad en la Granada contemporánea», desarrollado en la Universidad de Granada con la financiación de la Junta de Andalucía, un proyecto cuyo planteamiento y resultados son el núcleo del presente artículo. Cabe recordar que en las dos últimas décadas la perspectiva urbana ha comenzado a forjarse en España como una sólida tendencia de investigación musical. Estos estudios proponen analizar la ciudad en su conjunto y las interacciones de naturaleza cultural-creativa, social o económica que acontecen en ella. En concreto, la música se plantea como un medio eficaz para organizar el espacio, dotar de significados, definir identidades y hasta crear marcos de tiempo, profundizando así en la dimensión social del arte sonoro.

Recibido: 12 / 05 / 2026

Aceptado: 18 / 08 / 2026

1. Introducción

En octubre de 1926, Federico García Lorca escribía una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro en la que señalaba que «Granada, definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista. No es pictórica como un río no es arquitectónico. Todo corre, juega y se escapa. Poética y musical. Una ciudad de fugas sin esqueleto. Melancolía vertebrada» (García, 1997, p. 385). Además, unos años más tarde, en 1933, Lorca dictaba una conferencia en Buenos Aires titulada *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, en la que exponía que:

Granada está hecha para la música porque es una ciudad encerrada, una ciudad entre sierras donde la melodía es devuelta y retenida por paredes y rocas. La música la tienen las ciudades del interior. Sevilla y Málaga y Cádiz se escapan por sus puertos y Granada no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas. Está recogida, apta para el ritmo y el eco, médula de la música. (García, 2010/1933, p. 43).

Incluso, Lorca puntualizaba en su conferencia que la «expresión más alta de Granada no es la poética, sino la musical [...]. Granada culmina en su orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y en el vihuelista Narváez y en Falla y Debussy» (García, 2010/1933, p. 43). Precisamente, esta es la idea que fundamenta el desarrollo del proyecto de investigación que se presenta: estudiar, a través de una serie de nudos esenciales y lo suficientemente ilustrativos, las interrelaciones entre poesía, música y ciudad en la Granada contemporánea.

Aunque se ha escrito sobre Granada y los poetas, no se ha investigado sistemáticamente la relación poesía-ciudad y, hasta ahora, solo se dispone de resultados fragmentarios, heterogéneos y dispersos. Aún más escasas son las investigaciones rigurosas sobre los diversos fenómenos musicales que se interrelacionan con la poesía y la ciudad de Granada en la edad contemporánea, que servirían para trazar un mapa intermedial de encuentros con una diversidad y relevancia cultural extraordinarias. Por ello, es necesario el estudio de todas estas relaciones en un proyecto multidisciplinar que a su vez tenga una aplicación transversal, generando un conocimiento de frontera, novedoso, con resultados que puedan ser aprovechados por sectores como el cultural, el educativo, el turístico o el del ocio. Con ello se contribuye al cumplimiento de uno de los principios básicos del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación 2020, como es el del compromiso social y la transferencia a la ciudadanía de los progresos y resultados que se producen en el ámbito científico, favoreciendo así la cohesión social del territorio.

2. Objetivos

El proyecto «Música, poesía y ciudad en la Granada contemporánea» tiene como finalidad alcanzar varios objetivos, tanto de carácter general como específicos, que son los que se presentan a continuación.

2.1. Objetivos generales

Los objetivos generales del proyecto de investigación son cinco:

- a. Valorar el patrimonio cultural andaluz a través del estudio de manifestaciones músico-poéticas de excelencia.
- b. Implementar la atención académica a la intermedialidad artística, sobre todo entre la música y la poesía.
- c. Evidenciar la función de las humanidades y de las artes en general para la construcción de la identidad cultural andaluza.
- d. Incentivar la investigación interdisciplinar entre los ámbitos musicológico y poético, superando la parcelación del conocimiento.
- e. Otorgar una dimensión social y útil al conocimiento de frontera generado con el desarrollo de este proyecto, difundiendo el valor patrimonial al servicio de los sectores cultural, educativo, turístico o de ocio.

2.2. Objetivos específicos

Los objetivos específicos del proyecto de investigación son seis:

- a. Analizar las interrelaciones que se producen entre música y poesía en Granada y la propia construcción identitaria de la ciudad desde la intermedialidad artística.
- b. Estudiar los encuentros músico-poéticos dentro del entramado cultural de Granada, desde finales del siglo XVIII y principios del XIX hasta la actualidad, como forma de interacción humana, artística y cívica que convierte el espacio urbano en un lugar político, de creencias y de fomento de valores.
- c. Identificar lugares de la ciudad que han servido como catalizadores de la actividad músico-poética.
- d. Analizar las sinergias artísticas entre compositores, poetas e intérpretes que han tenido como eje vertebrador o de inspiración a la ciudad de Granada.
- e. Localizar y dar notoriedad a obras músico-poéticas que permanecen olvidadas o desconocidas en Granada.
- f. Visibilizar los espacios músico-poéticos de Granada, las confluencias y encuentros artísticos en los mismos y sus artífices, generando herramientas de difusión patrimonial y productoras de valor cultural, social y económico en la ciudad.

3. Metodología

Para el estudio de las confluencias poesía-música-ciudad en la Granada contemporánea se ha implementado una metodología basada en la intermedialidad (Dayan, 2016) y la microhistoria. La intermedialidad nos ayuda a tratar la heterogeneidad, conjugando varios sistemas de comunicaciones y de representaciones como flujo de experiencias sensoriales y estéticas. La atención se dirige a la inmanencia del acontecimiento en los fenómenos de intercambio, de coexistencia y de relación. Por su parte, la microhistoria busca una mayor complejidad y procura una menor generalización de los procesos históricos, junto al análisis exhaustivo de las fuentes, el aumento de los focos de estudio (o figuras individuales de investigación) y sus redes de relaciones de grupo, así como un cambio del campo de observación a estudiar. El objetivo no es hacer una historia localista para llegar a los procesos globales, sino acercar la perspectiva de los procesos macrohistóricos a la metodología de la microhistoria para obtener una aproximación nueva y más rica a los objetos de estudio.

A través del método descriptivo, se ha realizado una exhaustiva revisión de documentación histórica (fuentes primarias y secundarias) procedente de los fondos de bibliotecas, hemerotecas y archivos públicos y privados. El análisis documental de los datos ha permitido reconstruir las interrelaciones entre música y poesía en la Granada contemporánea, así como la configuración identitaria de la ciudad a través de la creación artística. De hecho, se contempla un concepto amplio de ciudad en el que se desarrollan las confluencias músico-poéticas como entramado cultural, atendiendo al estudio de los espacios culturales, sociales y de debate estético. De igual forma, se ha llevado a cabo el análisis de los intercambios tanto desde la perspectiva de la creación como de la interpretación y la recepción. También se ha atendido al estudio de los creadores (poetas y músicos) y de las coordenadas histórico-estéticas por las que se ven influidos.

4. La música dentro de la poesía

Granada fue el destino de importantes viajeros románticos que, atraídos por su historia y belleza, plasmaron en sus obras las costumbres, rincones y leyendas de la ciudad, marcando una verdadera poética de la misma con un buscado carácter orientalista. La ciudad es en sí un poema, tal y como plasmó el poeta romántico José Zorrilla en «Los gnomos de la Alhambra» en 1886 (obra a la que puso música Ruperto Chapí), lo que le valió ser coronado como poeta nacional en el palacio de Carlos V en 1889. Granada ha sido cuna de una notable constelación de poetas desde el siglo XIX hasta hoy, cuya obra lírica entabla un diálogo con

el sonido y la música en el contexto de la ciudad. Ya sea como tema o como parte de la forma, lo musical y lo sonoro aparecen en sus versos como una manera de comprender y describir el mundo. Aunque la figura central de todos estos poetas es Lorca en la Generación del 27, no puede obviarse la eclosión de escritores que se produce desde principios de la segunda mitad del siglo XX, como Juan Gutiérrez Padial y Rafael Guillén en el movimiento Versos al aire libre (Grupo, 1957), o Antonio Carvajal y Antonio Jiménez Millán, cuyos textos también han sido musicalizados.

A principios de los años 80 surge en Granada un concepto poético de enorme relevancia incluso a nivel nacional denominado La otra sentimentalidad, que buscaba desarrollar una poesía acorde a los tiempos que corrían, los de la Transición, integrado principalmente por Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, con el magisterio teórico del profesor de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez (Egea et al., 1983). Esta propuesta daba tratamiento musical a la composición de los poemas (sonata, réquiem...), utilizaba la canción popular como correlato de la experiencia recordada y propició el intercambio frecuente entre músicos y poetas convirtiendo poemas en canciones y canciones en poemas. En la atmósfera juvenil de finales de los 70 y principios de los 80, la música aparecía ligada a la escritura como un estímulo que activaba al poema: rebeldía, pelos largos y guitarras daban muestra del intento de aquellos jóvenes que compartieron proyectos y complicidades de fundar otra ciudad distinta a la de sus antecesores.

Las mujeres han tenido igualmente un papel decisivo en la poesía granadina contemporánea (Correa, 2002). Así, en el siglo XIX encontramos a poetas que siguen una línea romántica, como Rogelia León, Enriqueta Lozano y Eduarda Moreno. Después, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX destacan poetas como Emilia Serrano, Josefa Bueno, Rosa Bertuchi (también pianista) o Cándida López (Violante) con referencias musicales tanto explícitas como simbólicas, mientras que en la segunda mitad del XX despliegan su escritura con elementos sonoros Elena Martín-Vivaldi (que formó parte del grupo Versos al Aire libre), Mariluz Escribano o Rosaura Álvarez, autoras estas últimas cuyos poemas también son musicalizados. Igualmente es significativo el uso de estructuras musicales y de la canción como reflejo de la experiencia evocada en Ángeles Mora (1958) (que también integró el movimiento La otra sentimentalidad), Teresa Gómez o Trinidad Gan, a las que se suman poco después Marga Blanco, Erika Martínez u Olalla Castro experimentando con el ritmo poético, el paisaje sonoro y la voz lírica.

5. Música basada en poesía

A finales del siglo XVIII la ciudad de Granada continuaba hallando en la música una de las expresiones más importantes de su actividad cultural y creativa. En el ámbito eclesiástico, los tres principales centros con actividad musical y producción de obras eran la catedral, la Capilla Real y la colegiata de El Salvador. En ellos, el vínculo entre música y poesía se desarrolló principalmente a través de los villancicos, es decir, las obras en castellano que tradicionalmente sustituían a los responsorios de la hora canónica de maitines de las principales festividades del calendario litúrgico, especialmente Navidad y Corpus Christi (Capdepón, 1993, p. 35). Además, el término villancico, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, debe entenderse como una etiqueta genérica más que como un esquema formal, ya que abarca las formas del aria, de la cantada y del propio villancico (Marín, 2002, pp. 224-225).

Este es exactamente el caso de las obras que se cantaban en los grandes centros eclesiásticos de Granada, que al igual que en el resto de España eran compuestas cada año por el maestro de capilla de la iglesia en cuestión, interpretándose con una afluencia masiva de fieles que disfrutaban escuchándolas y convertían así los templos en verdaderas salas de concierto. De hecho, las autoridades eclesiásticas solían nombrar a comisionados para supervisar previamente los textos poéticos empleados en los villancicos, ya que en ocasiones estos incluían elementos que podían resultar inmorales para la censura de la época. Mientras que los compositores de la música de estos villancicos es conocida, la de los

autores de sus poesías no, ya que era considerada una creación menor: esto se evidencia por ejemplo teniendo en cuenta que ninguna de las 167 obras en castellano del maestro de la Capilla Real de Granada entre 1757 y 1822, Antonio Caballero, recoge el autor de su texto poético (Ortiz, 2002, p. 66). No ocurre así con otras obras posteriores, tanto religiosas como profanas, compuestas sobre texto poético en Granada por los músicos de la catedral, como por ejemplo las del maestro de capilla Valentín Ruiz-Aznar con poemas de José Fernández Crespo, Juan Gutiérrez Padial, Juan Ramón Giménez o Luis de Góngora (García, 2001, pp. 219-257), o las del organista Juan Alfonso García con poemas de San Juan de la Cruz, Miguel de Unamuno, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Luis Rosales, Gerardo Diego, Elena Martín Gálvez o Antonio Carvajal (García, 1997).

Respecto a la música profana cabe señalar que esta alcanzó un gran esplendor en la Granada del siglo XIX, ya que el imaginario de poetas, pintores, músicos y viajeros hicieron de esta ciudad un entorno ideal para la creación artística. Así, tradición y romanticismo confluyeron en composiciones de inspiración poética como las de Mariano Vázquez o Antonio de la Cruz (Barberá, 2020, pp. 57-62 y 127-132).

Desde finales del siglo XIX la música de la ciudad ha sido estudiada a partir de los conciertos de la Alhambra, que dieron lugar al Festival Internacional de Música y Danza (Barberá, 1999, 2023); o en torno a figuras importantes como Manuel de Falla, Francisco Alonso, Ángel Barrios o Federico García Lorca, que promovieron intensas conexiones poéticas y musicales en distintos escenarios de la ciudad. Mención especial merece el Concurso de Cante Jondo de 1922, ideado por Falla y García Lorca, entre otros, que se celebró en la Alhambra y que elevó la música popular a una categoría artística sin precedentes en España (Ossa, 2014, pp. 211-234). Más adelante, compositores como el ya citado Juan Alfonso García o José García Román crean nuevas formas de fusionar música y poesía.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la intermedialidad poético-musical adquiere una amplia dimensión a través de movimientos culturales que impregnaron la vida social granadina. Así, en 1967, Juan de Loxa fundó el programa de radio Poesía 70, donde el recitado de poemas armonizaba con una variedad musical que iba desde los cantautores de la *chanson* francesa hasta los hispanoamericanos, pasando por la canción protesta española con Paco Ibáñez, Raimon o Chicho Sánchez Ferlosio. Además, en 1968 Loxa crea una revista con el mismo título del programa, en la que también colaboraron poetas-músicos como Luis Eduardo Aute (1943-2020), Joaquín Sabina o Carlos Cano (Guzmán-Simón, 2010). De forma paralela, Loxa fue el promotor en 1968 de Manifiesto Canción del Sur, un movimiento andaluz de canción protesta fundado por Loxa, Cano y Antonio Mata, al que se fueron sumando otros como Ángel Luis Luque, Enrique Moratalla o Esteban Valdivieso (González, 2004).

A partir de los 90 los usos de la poesía en la música granadina también han alcanzado otros géneros y, por tanto, nuevos públicos de la ciudad. Cabe señalar a grupos como Lagartija Nick (especialmente su colaboración con Enrique Morente en el disco *Omega*) (Barrera, 2014), Los Planetas, Niños Mutantes o Los Evangelistas, con textos de Lorca principalmente, pero también de poetas no granadinos como Alberti o Machado; o Miguel Hernández, utilizado por Miguel Ríos. Estos grupos no se han limitado a insertar poemas como letras de canciones, sino que también han buscado una resignificación de los originales mediante modificaciones.

6. Lorca: poesía y música

Federico García Lorca es considerado principalmente poeta, dramaturgo y ensayista, sin embargo, también es importante poner de relieve su gran vinculación con la música: no en vano, en Lorca poesía y música son «indisociables» (Torres, 2010, p. 72). De hecho, sus primeros estudios fueron sobre todo musicales y, aunque después elegiría el camino de la literatura, la música fue una constante en su obra, frecuentemente vinculada a la ciudad de Granada.

Lorca nació en un entorno familiar en el que la música era una constante, ya que su tío Luis tocaba el piano y cantaba, su tía Isabel comenzó a enseñarle guitarra y las criadas de la casa cantaban nanas y otras canciones populares andaluzas (Tinnell, 1993, p. IX). Además, Vicenta Lorca, su madre, era maestra de escuela y se preocupó de que sus hijos aprendiesen música y, sobre todo, a tocar el piano. En concreto, Federico comenzó su formación musical reglada cuando ingresó con siete años en el colegio de los escolapios de la ciudad de Almería, acercándose así al solfeo, la armonía y el piano. Después, cuando volvió a Granada en 1909 siguió estudiando música, destacando sobre todo las clases que recibió de Antonio Segura, su profesor de piano, al que llegó a dedicar su primer libro publicado, *Impresiones y paisajes* (García, 1918, p. 4).

Tal era la atracción de Lorca por la música que se planteó entregarse a este arte e ir a París a formarse en el mismo, pero la muerte de Segura en 1916 y la negativa de sus padres truncaron definitivamente la idea (Ossa, 2012, p. 87). No obstante, la música siempre fue una constante en la vida de Federico, siendo muy recordadas sus interpretaciones al piano en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde pudo interactuar con artistas de diferentes disciplinas, asistir a conciertos y conferencias sobre música, conocer los cancioneros populares de Martínez Torner, Barbieri y Pedrell o entablar relación con el crítico, musicólogo y compositor Adolfo Salazar (Torres, 2010, p. 198). También hay que poner de relieve la relación de amistad que establece Lorca con Manuel de Falla cuando el compositor gaditano se establece en Granada en 1920, lo que va a influir de manera relevante en la formación musical del poeta. De hecho, como señalaba su propio hermano, Francisco, Federico encontró en Falla «la unión de las dos tendencias musicales, la culta y la popular», junto a «la afición por el impresionismo musical» (García, 1999, p. 425).

Además de la faceta de Lorca como intérprete, también hay que señalar que compuso algunas obras, caso de *Granada*; o que armonizó distintas melodías populares que había recopilado en sus trabajos de campo como folclorista, algunos de ellos junto a Ramón Menéndez Pidal y su hija Jimena, dando lugar a la colección de partituras conocida como *Canciones populares españolas* o *Canciones españolas antiguas*, compuesta por las piezas «Anda jaleo», «Los cuatro muleros», «Las tres hojas», «Los mozos de Monleón», «Las morillas de Jaén», «Sevillanas del siglo XVIII», «El Café de Chinitas», «Nana de Sevilla», «Los pelegrinitos», «Zorongo», «La Tarara», «Romance de don Boyso» y «Los reyes de la baraja». Esta colección para voz y piano fue grabada con bastante éxito en 1931 en el sello discográfico La voz de su amo, con Federico al piano y Encarnación López Júlvez, La Argentinita, como cantante (Ossa, 2014, pp. 101-136).

La primera publicación poética de García Lorca fue su *Libro de poemas*, de 1921, que él mismo hermanaba «al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor» (p. 7) y, de hecho, se trata de una poesía bastante autobiográfica y mucha de ella escrita en Granada (Gibson, 1985, p. 291). En este libro se halla una frecuente utilización de términos musicales, como armonía, silencio o canto, lo que también aparece incluso en distintos títulos de los poemas, como «Canción otoñal», «Canción primaveral», «Canción menor», «Canción para la luna», «Canción oriental», «Balada triste», «Balada ingenua», «Balada de la plazuela», «Madrigal», «Madrigal de verano», «Una campana», «Aire de nocturno» o «El concierto interrumpido», este último dedicado a Adolfo Salazar y en el que aparecen los términos calderón, armonía, música, arístón y sordina (Lozano, 2025, p. 4).

Otro libro importante de Lorca respecto a la música es *Suites*, escrito entre 1921 y 1923, revisado en los años posteriores y que no llegó a publicarse como colección hasta 1981 en Francia y 1983 en España por André Belamich. El propio título del volumen supone un concepto musical y, de hecho, se trata de una secuencia de poemas relacionados entre sí, al modo de las piezas de danza de una suite barroca; es más, Lorca barajó otros títulos para el libro, como *Libro de las diferencias*, al modo de las diferencias o variaciones instrumentales propias del renacimiento español de Cabezón al órgano o Milán, Mudarra y el granadino Narváez a la vihuela: de hecho, Belamich señala que el libro *Suites* puede entenderse como variaciones de un poema inicial. Incluso, Federico contempló titular al libro *Cielo bajo*, en

referencia a la vista del barrio del Albaicín contemplada por Falla, Lorca y sus amigos desde la Alhambra (Gibson, 1985, p. 295).

En *Suites* se hallan numerosos conceptos musicales en los títulos, subtítulos y secciones de los poemas, como «Suite de los espejos», «Noche. Suite para piano y voz emocionada», «Preludio», «Momentos de canción», «Canciones bajo la luna», «Seis canciones de anochecer», «Suite del agua», «Armonía», «La canción del cuco viejo», «Madrigales», «Canción del jardinero inmóvil», «Cancioncilla del niño que no nació», «Canción del muchacho de siete corazones» o «Canción morena». A estas referencias musicales de los títulos también se añaden las que van apareciendo a lo largo de los versos, como música, ruido, armónico, cantar, silencio, guitarra, mandolina, piano, campana, repique, tambor, arístón o, incluso, el nombre de las notas musicales, a lo que se añaden sonidos como los de los pájaros, el agua, el aire, los llores, los suspiros, los sollozos o los gritos.

El tercero de los libros de poemas de Lorca con clara conexión musical es el titulado *Canciones*, que recoge escritos de los años 1921 a 1924, aunque finalmente se publica en 1927. Este libro puede conectarse con los cancioneros musicales en cuanto a poesías que pueden cantarse; no en vano, el poemario se divide en once secciones y tres de ellas llevan el título de canciones, que son «Canciones para niños», «Canciones de luna» y «Canciones para terminar», a las que incluso se pueden añadir por su clara referencia al arte de los sonidos la de «Nocturnos de la ventana» o «Andaluzas». Además, muchos de los poemas que integran cada una de las secciones llevan el título de canción: «Canción de las siete doncellas», «La canción del colegial», «Canción con movimiento», «Canción china de Europa», «Cancioncilla sevillana», «Canción cantada», «Canción tonta», «Canción de jinete», «Canción del mariquita», «Árbol de canción»; «Cancioncilla del primer deseo»; «Canción de noviembre y abril», «Canción inútil», «Canción del naranjo seco» y «Canción del día que se va». Incluso, otros hacen una referencia explícita a la música, como en «Nocturno esquemático», «El canto que quiere ser luz», «Serenata» o «Preludio».

Otra de las características musicales del libro *Canciones* es que dos de los poemas están dedicados a amigos compositores de la Generación del 27: «Friso», a Gustavo Durán, y «Cortaron tres árboles», a Ernesto Halffter. A ellos se puede añadir un tercero, cuya dedicatoria ya es evidente en el propio título, «Debussy», compositor que sirvió de inspiración sobre todo de la poesía temprana de Lorca y que, a su vez, había compuesto para piano obras basadas en Granada: «Atardecer en Granada» de su obra *Estampas*; y «La puerta del vino», dentro de su segundo libro de *Preludios* y a raíz de una postal que le envió Manuel de Falla a París con la imagen de este monumento. Uno de los poemas de *Canciones* que mejor conjuga música, poesía y Granada es el titulado «Granada y 1850», donde se «musicaliza la ciudad gracias a imágenes y metáforas sonoras de la naturaleza y el paisaje, creando atmósferas sugerentes, en este caso, gracias a los surtidores y las fuentes» (Lozano, 2025, p. 6).

El último libro de Lorca al que hacemos referencia es *Poema del cante jondo*, que escribió a finales de 1921 de forma paralela a los preparativos para la celebración del Concurso de Cante Jondo los días 13 y 14 de junio de 1922 en la plaza de los aljibes de la Alhambra, ideado y apoyado por el poeta y otros intelectuales como Manuel de Falla. Con la celebración de este concurso se pretendía recuperar el primitivo canto andaluz y, así, toda la música popular, elevándola a una categoría cultural fuera de tópicos (Berlangua, 2023). El libro finalmente no se publicó hasta 1931, con un primer poema que funciona como un prólogo, la «Baladilla de los tres ríos», enmarcando a Granada en la geografía andaluza como la ciudad de la conciencia trágica que se vislumbra en el grito desgarrador del cante jondo, el llanto y la pena, frente a otras urbes más amables como Sevilla. A este poema le siguen cuatro secciones centrales inspiradas en diferentes palos del flamenco, que son «Poema de la seguiriya gitana», «Poema de la soleá», «Poema de la saeta» y «Gráfico de la petenera». Cada una de estas cuatro secciones se subdivide en poemas donde la música y el sonido es una constante no sólo en sus versos, sino ya desde los títulos, como La guitarra, El grito, El silencio, La soleá, Saeta, Campana, La seis cuerdas, Danza, Muerte de la petenera, Falseta y Clamor. Después de la parte central aparece una secuencia de estampas flamencas

agrupadas en cuatro apartados, que son los de «Dos muchachas», «Viñetas flamencas», «Tres ciudades» y «Seis caprichos». En estas estampas hay poemas sobre los cantaores Silverio Franconetti y Juan Breva, dedicados por Lorca al también cantaor Manuel Torres, el «Niño de Jerez»; u otros titulados «Adivinanza de la guitarra» y «Crótalo», dedicados al guitarrista Regino Sáinz de la Maza: de hecho, la guitarra es una constante en todo el libro. Finalmente, el volumen termina con dos diálogos donde se plasma la desgracia, el riesgo, la vida dañada y la muerte (García, 1990, p. 36). De hecho en *Poema del cante jondo* Lorca relaciona la música y la poesía en una visión lírica y dramática que hace de Granada, de Andalucía y de España (García, 2014, p. 105).

7. El agua y su música

En el verano de 1922 Federico García Lorca escribió una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro en la que mostraba lo que podría considerarse una poética del agua, que entronca con la devoción por este elemento de la cultura musulmana. En concreto, Lorca escribe a su amigo que quiere hacer un libro sobre el agua, después de vislumbrar «un gran poema entre oriental y cristiano-europeo, del agua; un poema donde se cante en amplios versos o en prosa muy *rubato* la vida apasionada y los martirios del agua, [...] con análisis detenidísimos [...] de la música borracha y sin mezcla de silencio que producen las corrientes» (Lorca, 1997, p. 156). Así, la música tiene en esta poética una importancia decisiva, que permite hablar ya de una música del agua lorquiana, con una concepción del agua y su música que tiene mucha relación con la encrucijada de dos culturas que es Granada. No hay que olvidar tampoco que, como ya se ha apuntado, en octubre de 1926 Lorca escribió al mismo destinatario señalando que la ciudad no era pictórica, sino poética y musical.

A la música del agua granadina ya le habían prestado atención autores como Antonio de Zayas, Manuel Machado o Francisco Villaespesa desde el modernismo; y también lo hizo en 1924 el Juan Ramón Jiménez que visita la ciudad y recorre lugares emblemáticos como la Alhambra y el Generalife acompañado por los Lorca. A Isabel, la hermana de Federico, la «hadilla del Generalife» a quien dedica su conocido romance titulado con el nombre de la villa-jardín incluido en su libro *Olvidos de Granada* (Jiménez, 1945/2008, pp. 39-43), Juan Ramón le escribe ya desde Madrid: «La luz y el agua forman en mi fondo los laberintos más prodigiosos —cielos bajos, delirantes generalifes— y el sol me tiñe de una pena prodigiosa, y el agua me suena como si fuera mi propia sangre. A veces, el ruido de esta agua sangre de ensueño es tal que me despierta acongojado, con el corazón hecho una torre» (Jiménez, 2008, p. 18).

Además, en su visita a Granada Juan Ramón también se encuentra con Manuel de Falla en el Carmen de La Antequeruela, escribiendo a su esposa Zenobia, que ya había vuelto a Madrid, cómo «vino Falla, encantador como siempre, y anoche estuvo tocándonos hasta las dos, en un paisaje maravilloso» (Jiménez, 1945/2008, p. 12): de este encuentro nace el retrato literario que publica Juan Ramón de Falla en *Espanoles de tres mundos* (1942/1958, pp. 68-69). Puede decirse que la música del agua granadina se ha convertido hasta hoy en un tópico obligado para muchos poetas, donde el sonido de acequias, de fuentes tan emblemáticas como la del Avellano y del discurrir de los ríos de Granada es una constante.

8. Encuentros en la ciudad

Localizar en lugares las sinergias y encuentros creativos poético-musicales contribuye a revelar la identidad cultural del espacio urbano de Granada, así como a valorar las formas artísticas a través de las cuales se ha construido la ciudad contemporánea.

8.1. Liceo Artístico y Literario

En 1833 surgió en Granada una reunión literaria que en 1839 se constituiría institucionalmente con la participación de la abundante aristocracia y burguesía de la ciudad: el Liceo Artístico y Literario. Su primera etapa transcurrió de 1839 a 1843 en el

colegio Miguel de la calle Duquesa, desapareciendo por razones políticas y resurgiendo de nuevo en 1847 con el título de Sociedad Literaria y Artística de Granada y volviendo a adquirir el nombre primigenio en 1849, para promover y fomentar las letras y las bellas artes (Vargas, 2019, pp. 256-259). Después se estableció en El Realejo en el convento dominico de Santa Cruz la Real y, finalmente, en la Plaza del Campillo en los bajos del Teatro Principal (Vargas, 2019, p. 271). La sociedad tuvo varios instrumentos de comunicación, destacando *La Alhambra. Periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes*, de su primera etapa (Vargas, 2019, pp. 261-262).

El Liceo se componía de cuatro secciones para la celebración de actividades tanto de formación como de recreo: la de Ciencias y Literatura, la de Música, la de Bellas Artes y, desde 1841, la de Declamación (Vargas, 2019, p. 258). En la programación se incluyeron certámenes literarios y juegos florales en los que la poesía ocupaba un lugar primordial, además de conciertos, bailes, conferencias, funciones teatrales y hasta la propuesta y coronación de Zorrilla como poeta nacional en 1889. De hecho, música y poesía tenían una vinculación clara en las actividades del Liceo, como prueba por ejemplo que a partir de los años 50 del siglo XIX se celebrasen sesiones literario-musicales en las que se alternaba piezas para piano o canto y piano con el recitado de poemas, actos en los que la música cumplía la función de amenizar el inicio y los intermedios de los mismos; o que en las veladas de recreos generales se combinara la interpretación de música de salón con el recitado de poemas, discursos y hasta la representación de zarzuelas y comedias cortas (Vargas, 2019, pp. 270-271).

En cuanto a la música cabe destacar que a las reuniones asistieron, además de los socios de la sección de Música y músicos vinculados a ella como Bernabé Ruiz de Henares, Mariano Vázquez, Baltasar Mira, José Espinel, Giorgio Ronconi, Antonio Segura, Francisco de Paula Valladar o Eduardo Güervós, figuras tan relevantes como la mezzo Paulina Viardot, el tenor Enrico Tamberlick, el violinista Andrés Fortuny o el compositor Hilarión Eslava (Vargas, 2019, pp. 274, 283 y 300). Del trabajo conjunto de miembros del Liceo o del entorno del mismo salieron obras como la zarzuela en verso *La vuelta de Escupe-jumos* en 1849, con texto de Antonio Romero y música de Antonio de la Cruz; o para una función religiosa en 1856 *Las siete palabras*, con texto de José Salvador y música de Mariano Vázquez.

8.2. La Cuerda

Entre 1850 y 1854 se reunió en Granada una famosa tertulia de carácter guasón llamada La Cuerda (Vargas, 2015, p. 42), teniendo como lugar de encuentro habitual el Café de Juan de Dios Hurtado en El Campillo. Los miembros de la tertulia, haciéndose llamar nudos y teniendo su correspondiente apodo, también se encontraron en sus propias casas, especialmente en la del músico Mariano Vázquez (Maestro Puertas) de la calle Recogidas y en el carmen del barítono Giorgio Ronconi (Ropones) en el barrio de La Antequeruela (Vargas, 2015, pp. 50-51). Los nudos, la mayoría de unos veinte años, se dejaban ver en la ciudad alborotando a la salida del teatro, cantando serenatas, haciendo una excursión en burro o asistiendo a otra tertulia de carácter divertido de la época como fue El Pellejo, en la zona de Plaza Nueva.

Además de músicos, también formaron parte de La Cuerda juristas, pintores, militares, políticos o escritores que cultivaron la poesía, como Pedro Antonio de Alarcón (Alcofre) o José Salvador (La Palissade), a cuyas obras pusieron música otros nudos (Vargas, 2015, pp. 59-120). Cabe destacar la existencia de dos álbumes manuscritos de la tertulia escritos con gran creatividad y ocurrencia por los miembros en sus reuniones, con chistes, dibujos, sucesos disparatados, algunas partituras y un gran número de poesías, que se conservan en el Museo Casa de los Tiros de Granada (Vargas, 2015, pp. 163-194).

8.3. Centro Artístico, Literario y Científico

El Centro Artístico, Literario y Científico es una institución cultural privada con un marcado carácter social constituida en Granada en 1885 y que aún existe, teniendo como fin el

estudio y fomento de las bellas artes, la literatura y las ciencias, con un marcado espíritu de defensa de lo granadino (Centro Artístico, 2015, pp. 1-2). A lo largo de los años ha ocupado varias sedes en la ciudad: de la primera en la Plaza Nueva hasta la actual, en el edificio del Teatro Isabel La Católica, pasando por calle del Ángel, Plaza del Carmen, calle Reyes, Plaza de Cuchilleros, Carrera del Darro o Plaza del Campillo (Alonso, 1984, p. 4). Entre sus fundadores y primera junta directiva se puede citar al comerciante Vicente Arteaga, el abogado, guitarrero y empresario Agustín Caro, los médicos Rafael Branchat y Vicente Barrecheguren, el pintor Manuel Gómez-Moreno o el escritor e historiador Francisco de Paula Valladar (Fernández, 1989, pp. 24 y 157).

Desde sus comienzos, el Centro ha otorgado gran importancia a la poesía y a la música en sus actividades, bien de forma individual o integrada en recitales conjuntos: de hecho, su propia programación también ha incentivado la composición musical en base a obras literarias, siendo uno de los primeros ejemplos el *Himno a Fray Luis de Granada* en 1888 con motivo del tercer centenario de su muerte, con texto de Francisco Jiménez Campaña, rector de las Escuelas Pías, y música de Celestino Vila de Forns, maestro de capilla de la catedral de Granada, obra interpretada por el Coro del Centro Artístico como debut del mismo con la dirección de Aureliano del Pino (Fernández, 1989, p. 32). Además, cabe señalar que la institución ha dispuesto de una sección específica de música funcionando desde 1887 (que dirigió por ejemplo Ángel Barrios entre 1922 y 1925), organizadora de multitud de conciertos y conferencias a lo largo de los años: de hecho, su experiencia en la organización de eventos musicales hizo que, por delegación de la Dirección General de Bellas Artes en 1952, el Centro organizara junto a la Casa de América las tres primeras ediciones del hoy Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

La poesía siempre ha ocupado un espacio importante en el Centro, teniendo épocas muy relevantes, como los años 20 y 30 del siglo XX coincidiendo con Lorca, cuyo primer texto publicado apareció precisamente en el *Boletín del Centro*, en cuya sede también interpretó obras al piano o dictó la conferencia «El cante Jondo» el 19 de febrero de 1922 (Fernández, 1989, p. 210). También fue importante la época de los 60 con los poetas de la llamada «Generación del 50» y el grupo granadino «Versos al aire libre» de Ruiz del Castillo, Guillén, Martín-Vivaldi, Ladrón de Guevara y Gutiérrez Padial; desde esta época el Centro organizaba las llamadas «Fiestas de la poesía» y por ejemplo, la primera edición de 1960, tuvo como pregonero a Antonio Gallego Morell, se leyeron poemas de Elena Martín Vivaldi, Eulalia Dolores de la Higuera y Antonio Pérez Alameda, estando presentes José Ladrón de Guevara, Rafael Guillén y Miguel Ruiz del Castillo, terminando el acto con una actuación de la pianista granadina Maribel Calvín (Fernández, 1989, p. 126).

8.4. Cofradía del Avellano

A lo largo del Camino del Avellano se localizan varias fuentes, de las que ha brotado agua a lo largo de los siglos gracias a los escapes y filtraciones de acequias del Generalife y la Alhambra. La más emblemática de ellas y, quizás, de toda Granada, es la del Avellano. Allí, en la última década del siglo XIX, se reunían una serie de intelectuales y artistas comandados por el diplomático Ángel Ganivet que, sin reglamento, local ni socios, recibió el nombre de Cofradía del Avellano (López, 1935, pp. 15-20). En estas reuniones se hablaba de ciudades lejanas, de arte, se leían poemas, prosa o se escuchaba cante y música de guitarra, tocada principalmente por el cofrade apodado «Perico el Moro», que era el abogado y escritor Gabriel Ruiz de Almodóvar. Finalmente, las reuniones acababan cuando, «de improviso sonaba, majestuosa, la campana de la vela» (López, 1971, p. 78).

Varios cofrades del Avellano publicaron en 1899 el volumen titulado *Libro de Granada*, donde escribieron diferentes textos en prosa y poesía que retrataban distintas escenas de la vida granadina de la época. Estos ambientes se reflejaban cargados de elementos sonoros y musicales: desde el sonido de las campanas al de los pájaros que a coro despiden el día en la Alhambra (García, 2022, pp. 148-154). La Fuente del Avellano también ha inspirado la

composición de un considerable número de canciones, siendo la más famosa de ellas *El agua del Avellano*, compuesta por José María Legaza y grabada en 1952 por Antonio Molina.

8.5. El Rinconcillo

El Café Alameda o Gran Café estaba situado en la Plaza del Campillo y fue inaugurado en 1885. En su interior, tras el tablado en el que solía amenizar el ambiente un quinteto de cuerda con piano, había un rincón donde cabían algunos divanes y unas pocas mesas de hierro. Este fue el sitio elegido por un grupo de intelectuales para establecer una tertulia entre 1915 y 1929 que tomó el nombre de su propia ubicación: El Rinconcillo. Dicho grupo pretendía renovar los ideales de la cultura granadina, lo que significaba en cierta forma la contraposición al tradicionalismo que representaba el Centro Artístico (Gibson, 2011, pp. 120-155).

Con el liderazgo y la dinamización del profesor de la Universidad de Granada y del Real Conservatorio de Música y Declamación, Francisco Soriano Lapresa, frecuentaban la tertulia políticos como Fernando de los Ríos y Antonio Gallego Burín, periodistas como Melchor Fernández Almagro y José Mora Guarnido, pintores como Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz, poetas como Federico García Lorca y su hermano Francisco o músicos como Manuel de Falla o Ángel Barrios. La tertulia alcanzó incluso carácter internacional con la visita de personas como los escritores británicos Herbert George Wells y Joseph Rudyard Kipling; o los músicos polacos Arthur Rubinstein o Wanda Landowska.

De los miembros de El Rinconcillo surgieron muchas ideas, destacando la celebración en junio de 1922 del Concurso de Cante Jondo en la Alhambra, con la financiación del Ayuntamiento de Granada, a la que se sumaron colectas de fondos y hasta algunos actos a beneficio de la celebración, como fue la sesión poético-musical que se hizo en el teatro del Hotel Alhambra Palace, con Lorca recitando como primicia su *Poema del Cante Jondo* y Andrés Segovia y su maestro Porcel, el «Niño de Baza», tocando a la guitarra variaciones por soleares (Mora, 1958, p. 161). En ocasiones, los tertulianos de El Rinconcillo también se daban cita en otros locales de la ciudad, como la taberna El Polinario, en la Alhambra, propiedad del padre de Ángel Barrios, en la que no faltaba el toque de la guitarra y el cante (Mora, 1958, pp. 153-154).

8.6. La Tertulia

Los 80 fue una época de grandes cambios en todo el país debido a la transición que se produjo del franquismo a la democracia con las primeras elecciones en 1977 y la ratificación en referéndum de la Constitución Española en 1978. Era un tiempo de regeneración cultural, que en Granada estuvo muy marcada por el ambiente universitario. En este contexto llegó a la ciudad en 1980 Horacio Rébora, más conocido como «Tato», hijo de un arquitecto que fue rector de la Universidad argentina de Córdoba. En Granada se le ocurrió montar un bar, La Tertulia, que pronto se convirtió en un local mítico, verdadero revulsivo del ambiente cultural granadino. En él se reunían frecuentemente novelistas como Antonio Muñoz Molina, músicos como Enrique Morente o poetas como los miembros de La otra sentimentalidad (Rébora, 2010).

De La Tertulia surgió igualmente la idea de organizar un festival de tango, el segundo del mundo después del de Montevideo, que ya ha alcanzado la trigésimo séptima edición: su germen fue el volumen publicado en 1982 con el título *Granada-tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, una verdadera simbiosis entre literatura, música, baile y vida, editado por Horacio Rébora y en el que colaboraron el propio Rébora, Mariano Maresca o Juan Carlos Rodríguez. Además, La Tertulia también ha ido publicando a lo largo de las décadas varios libros donde la poesía tiene un papel destacado; incluso, en el año 2000 comenzó a publicar una revista literaria con la poesía como eje central, titulada *Contra Tiempo: Revista Polifónica de Artificios Literarios*, es decir, con un claro guiño a la música y, de hecho, esta se halla presente tanto en los versos de los poemas como en breves artículos sobre músicos (caso por ejemplo del de Daniel Rodríguez Moya sobre José Ignacio

Lapido en 2002) o crónicas de la actividad cultural del bar (caso del homenaje al poeta Ángel González en 2003, en el que participó por ejemplo Joaquín Sabina leyendo algunos poemas como la poesía que le escribe con el título «Sevillanas a Ángel González»). Actualmente la Tertulia sigue manteniendo una profusa actividad poética y musical durante todo el año.

9. Conclusiones

Con este trabajo se ha identificado la Granada «poética y musical» a la que se refería García Lorca en 1926, una ciudad de continuos encuentros poético-musicales como parte básica de su intensa actividad cultural desde finales del siglo XVIII y principios del XIX hasta nuestros días. Dichos encuentros se producen o toman como referencia diferentes escenarios de la ciudad, desde sus fuentes a sus ríos, pasando por sus calles, teatros y monumentos, convirtiéndolos en verdaderos catalizadores de la creación y la interacción humana y artística. En muchas ocasiones las sinergias entre poesía y música en Granada se han producido al amparo de instituciones para el cultivo intelectual y el entretenimiento de la burguesía pero, también, de grupos menos organizados aunque de gran espontaneidad creativa, uniéndose en todo caso política, economía, ciencia y arte. También queda claro que los poetas han adoptado la música como un elemento esencial de su lenguaje y de la expresión de la palabra, con un tópico de la música del agua, todo ello en un evidente ejercicio de intermedialidad artística. Igualmente, los compositores han ido de la mano de los poetas para adoptar a la poesía como material de inspiración y como elemento importante de su actividad creadora. Además, se ha presentado a Federico García Lorca como muestra evidente de la relación poesía-música, que después ha marcado la producción de muchos poetas, intérpretes y compositores hasta nuestros días. Por último, cabe señalar que los encuentros poético-musicales en la ciudad también han tenido una dimensión social y han incentivado la construcción de una conciencia identitaria granadina, pero cada vez más ligada al andalucismo universal del que ya hablaba Juan Ramón Jiménez, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX.

10. Agradecimientos

El presente texto nace en el marco del proyecto de investigación de excelencia «Música, poesía y ciudad en la Granada contemporánea» (ProyExcel-00263), financiado por la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación de la Junta de Andalucía, dentro del programa de Ayudas I+D+i a proyectos de excelencia, en régimen de concurrencia competitiva, destinadas a entidades calificadas como agentes del sistema andaluz del conocimiento, en el ámbito del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI 2020), convocatoria 2021.

Referencias

- Alonso, J. (1984). *El Centro Artístico. Algo sobre su historia y sus problemas actuales*. Centro Artístico.
- Barberá, J. M. (1999). *Tomás Bretón y los conciertos de la Alhambra*. Comares.
- Barberá, J. M. (2023). *Los conciertos del Palacio de Carlos V. Anales (1883-1923)*. Algorfa.
- Barrera, F. M. (2014). *Un rockero llamado Enrique Morente. En torno a "Omega" (1996)*. Editorial Universidad de Granada.
- Berlanga, M. Á. (2023). *Y el duende se posó en Granada. Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo (1922). Influencias y remembranzas*. Editorial Universidad de Granada.
- Capdepón, P. (1993). *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*. Ediciones Escorialenses.
- Centro Artístico (2015). *Estatutos de la Asociación Centro Artístico, Literario y Científico de Granada*. Centro Artístico.
- Correa, Amelina (2002). *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-Antología*. Editorial Universidad de Granada.
- Dayan, P. (2016). *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Strawinsky and Beyond*. Routledge.
- Egea, J., Salvador, Á. & García, L. (1983). *La otra sentimentalidad*. Don Quijote.
- Fernández, T. (1989). *El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada*. Caja General de Ahorros de Granada.
- Ganivet, Á., Ruiz, G., Méndez, M. & López, N. M. (1899). *Libro de Granada. 1899*. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel.
- García, F. (1918). *Impresiones y paisajes*. Paulino Ventura Traveset.
- García, F. (1931). *Poema del cante jondo*. Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- García, F. (1921). *Libro de poemas*. Imprenta Maroto.
- García, F. (con Anderson, A. A. & Maurer, C.) (Eds.) (1997). *Federico García Lorca. Epistolario completo*. Cátedra.
- García, F. (1999). *Federico y su mundo*. RBA.
- García, F. (con Rodríguez, D.) (2010). *Juego y teoría del duende, 1933, seguido de Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre; Canciones de cuna españolas*. Nortésur. (Obra original de 1933).
- García, J. A. (1997). *Antología poética* (3 vols.). Junta de Andalucía.
- García, J. A. (2001). *Valentín Ruiz-Aznar*. Comares.
- García, L. (1990). Introducción: García Lorca y el cante jondo. En García, F. (con García, L.). *F. García Lorca, Poema del cante jondo* (pp. 12-42). Espasa Calpe.
- García, M. A. (2014). El cante jondo en la España de los años 20 y 30: música, poesía, política y pueblo. *Revista de Letras*, 54(2), pp. 103-119.
- García, M. Á. (2022). Música, poesía y ciudad en Ángel Ganivet. En F. J. Giménez & M. Á. García (Eds.). *Poética urbe. Música y poesía en Granada* (pp. 133-165). Comares.
- Gibson, I. (1985). *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Grijalbo.
- Gibson, I. (2011). *Federico García Lorca*. Crítica.
- González, F. (2004). *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*. Junta de Andalucía.
- Grupo Versos al aire libre (1957). *Antología de la actual poesía granadina*. Veleta del Sur.
- Guzmán-Simón, F. (2010). *Granada y la revolución 70: poetas y poéticas de la revista "Poesía 70" (1968-1970)*. Comares.
- Jiménez, J. R. (1958). *Espanoles de tres mundos: viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo (caricatura lírica) (1914-1940)*. Losada. (Obra original de 1942).
- Jiménez, J. R. (con Álvarez, R.) (2008). *Olvidos de Granada*. Visor Libros. (Obra original de 1969).
- López, N. M. (ca. 1935). Prólogo. En Á. Ganivet (Aut.). *Cartas de Ángel Ganivet*. Tip. Luis F. Piñar Rocha.

- López, N. M. (1971). *El veneno de la Alhambra*. Imp. Gómez.
- Lozano, L. (2025). Federico García Lorca y Granada: música y poesía. *European Public & Social Innovation Review*, 10, pp. 1-12. 2. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1513>
- Marín, M. Á. (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Reichenberger.
- Mora, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo: testimonio para una biografía*. Losada.
- Ortiz, M. A. (2002). *Antonio Caballero (1728-1822): íncipts de sus obras*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Ossa, M. A. de la (2012). Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional. En J. M. Díaz-Báñez, F. J. Escobar & I. Ventura (Coords.). *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 85-95). Universidad de Sevilla.
- Ossa, M. A. de la (2014). *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Alpuerto.
- Rébora, H. (1982) (Ed.). *Granada Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*. La Tertulia.
- Rébora, H. (2010) (Coord.). *La Tertulia: memoria coral*. La Tertulia.
- Tinnell, R. D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March.
- Torres, E. (2010). Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27. En C. García, F. Martínez & M. Ruiz (Coords.). *Los músicos del 27* (pp. 70-92). Editorial Universidad de Granada.
- Vargas, M. B. (2015). *La música en la guasona Cuerda Granadina. Una singular tertulia de mediados del XIX*. Editorial Universidad de Granada.
- Vargas, M. B. (2019). Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX: la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración. En C. Queipo & M. Palacios (Eds.). *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa* (pp. 255-309). Calanda Ediciones Musicales.
- Zorrilla, J. (1886). *Gnomos y mujeres*. Librería de Fernando Fe.