

# Granada, 1922-1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos

Juan Calatrava

Este texto fue publicado como parte del volumen colectivo *El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra*, Ed. Emilio Cachorro, Francisco del Corral y Milagros Palma, Granada, Editorial Godel S. L., 2014. pp. 63-68. [J. C.]

1. Además de referirse a la zarzuela en términos rotundamente negativos desde el punto de vista musical, Lorca la hermanó en diversas ocasiones explícitamente con sus manifestaciones paralelas en el terreno arquitectónico. Véase, por ejemplo, la carta a Melchor Fernández Almagro de enero de 1926 en la que describe a Zaragoza como una ciudad que ha quedado "zarzuelizada" a partir de sus reformas urbanas modernizadoras y contrapone a esa imagen actual la del "retrato" de la ciudad trazado en el siglo XVII por Velázquez.

2. *Canciones de cuna españolas*, en Federico García Lorca, *Obras*, edición a cargo de Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994, vol. VI, p. 293. En adelante, las referencias a las obras de Lorca se harán a partir de esta edición, mencionando tan sólo el volumen y páginas.

## Nota del editor

La estructura de la revista P+C necesita aportaciones gráficas como acompañamiento a los textos que publica. La ausencia de imágenes del texto original ha dado lugar a que haya sido preciso elegir ilustraciones concordantes con éste en contenido y número.

Los hechos que condujeron a Federico García Lorca y Manuel de Falla a impulsar y convocar el Concurso de Cante Jondo que se celebró en Granada en agosto de 1922 han sido prolijamente estudiados y, en este breve comentario, no me extenderé sobre el acontecimiento en sí. Quisiera tan sólo llamar la atención sobre la circunstancia de que, en los momentos iniciales de esta decisiva confluencia entre un poeta y un músico, se alzó también entre bastidores la figura de un arquitecto, y no de cualquier arquitecto sino del por entonces representante por antonomasia de la modernidad: Le Corbusier. Y enseguida, sólo un año más tarde, un segundo arquitecto, Leopoldo Torres Balbás, comenzaría a aportar a la ciudad nuevos argumentos para pensar la relación entre tradición y modernidad.

La conexión entre arquitectura y música surge con frecuencia —como motivo poético y como argumento cultural— en la obra lorquiana, desde *Impresiones y paisajes* hasta *Poeta en Nueva York*, pasando por numerosos textos periodísticos, resúmenes de conferencias o correspondencia. Podemos recordar, por ejemplo, que ya en 1918 *Impresiones y Paisajes* recogía la herencia de los viajes artísticos de los ilustrados (los Ponz, Bosarte, Moratín, Jovellanos...) pero sólo para insertarla en el contexto de las preocupaciones noventayochistas: la arquitectura popular anónima devenía entonces metáfora de la esencia de una nación. Los pueblos y ciudades lentamente construidos por la historia (en trance de sufrir "modernizaciones") y la auténtica música popular (sepultada bajo las aberraciones populistas de la zarzuela<sup>1</sup> o el pasodoble) se combinan en la reflexión lorquiana para darnos la imagen de una tradición "verdadera", tan lejana del pastiche y del folklorismo como del cosmopolitismo arbitrario. A la arquitectura histórica monumental, simbolizada por la catedral, se contrapone ahora tanto la arquitectura vernácula como la auténtica música popular: por todas partes, para quien tenga oídos para oír, resuena, en medio de una historia fosilizada o falseada por el tradicionalismo o el regionalismo, la llamada de la verdadera tradición viva.

Diez años más tarde, en 1928, en un texto significativamente dedicado a la música popular, Lorca se confesará "...un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, etc. [...] Por las calles más puras del pueblo me encontrarás"<sup>2</sup>. Y no es casual que justo a propósito del *Romancero gitano* se preocupase Federico de aclarar fuera de toda duda su oposición a cualquier visión folklorista definiéndolo como "...Un libro antipintoresco, antifolklorico, antiflamenco, donde no





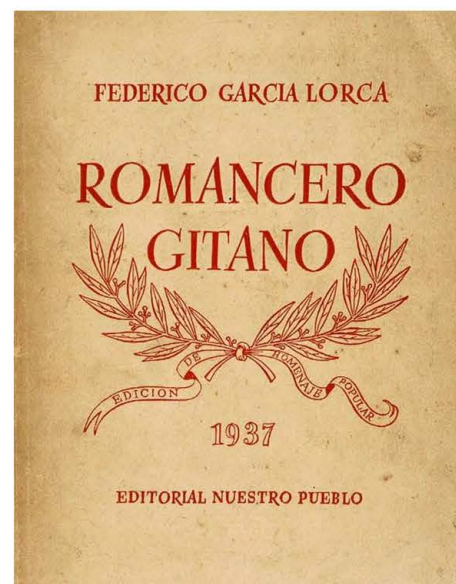
hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta [...] Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo lo defenderán de sus actuales amantes *excesivos*, que a veces lo llenan de baba”<sup>3</sup>.

Ahora bien, es en el contexto de este empeño por la recuperación crítica del verdadero arte popular como hay que entender el interés común de Lorca y Falla por el cante jondo. Este siempre representó para el poeta un caso de milagrosa conservación —por más que precaria y siempre en peligro de banalización— de un primitivismo original y puro. El cante jondo era, en su opinión, “...un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”<sup>4</sup>, y al que había que rescatar de su profanación en el ámbito tabernario para devolverle su verdadero rango de expresión cultural.

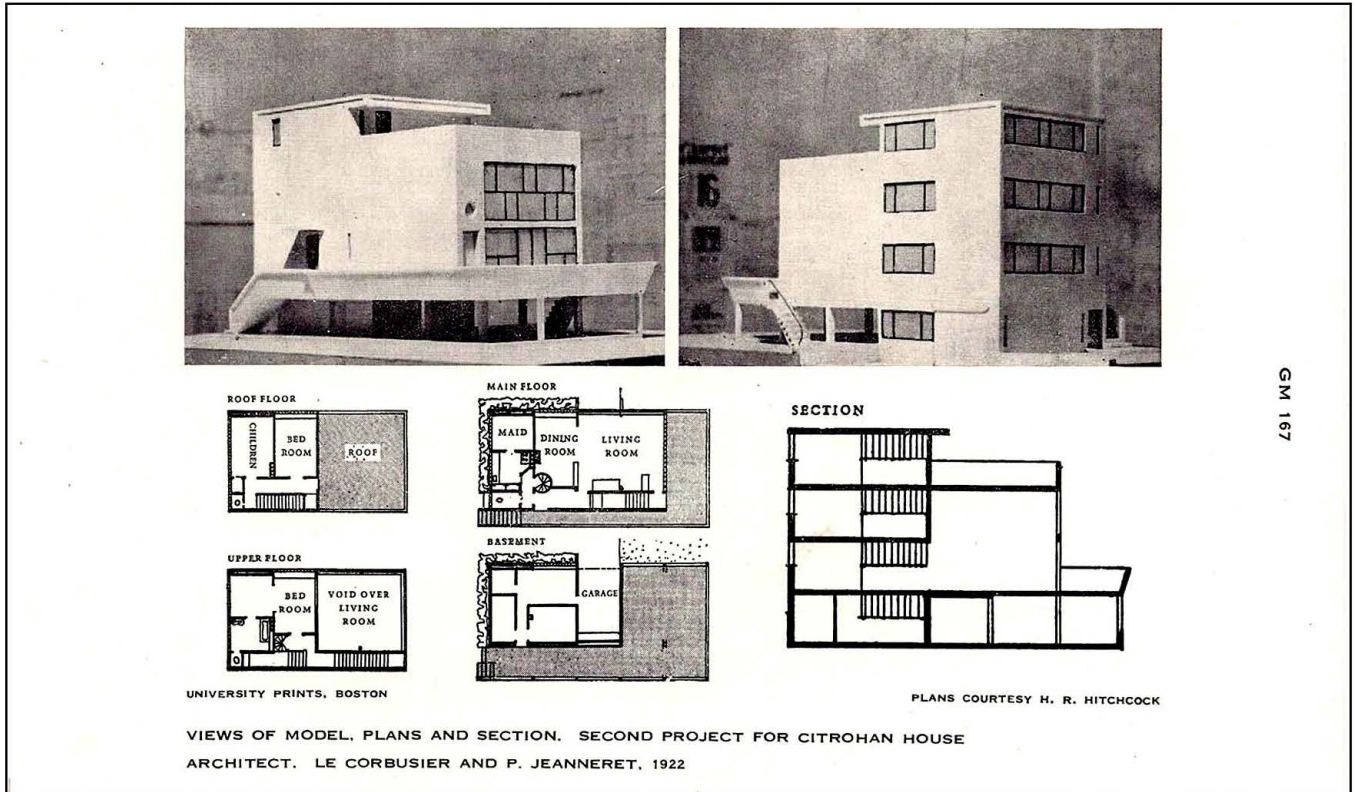
Pero nos interesa ahora, sobre todo, destacar la pertinencia con la que se refirió, justo a propósito de esta teoría del cante jondo, a la relación arquitectura-música, en una conferencia pronunciada en 1922 y a la que significativamente tituló *Arquitectura del cante jondo*. Ya desde el comienzo está presente la arquitectura al definir a la conferencia misma como “...una maqueta de frío yeso”. Más adelante, sin embargo, la arquitectura pasa de este papel metafórico a convertirse en eje de este intento de recuperación de la verdadera alma del pueblo. Narra Federico cómo, en un día de verano, paseando por Granada con Manuel de Falla, oyen —la irrupción súbita e inesperada de la música es un motivo poético habitual en Lorca— una canción “antigua, pura”. Y es el encuadre arquitectónico de esta canción lo que plantea la relación entre arte

[1] «POR TODAS PARTES, PARA QUIEN TENGA OÍDOS PARA OÍR, RESUENA, EN MEDIO DE UNA HISTORIA FOSILIZADA O FALSEADA POR EL TRADICIONALISMO O EL REGIONALISMO, LA LLAMADA DE LA VERDADERA TRADICIÓN VIVA». [P+C]

[2] «“UN LIBRO ANTIPINTORESCO, ANTIFOLKLÓRICO, ANTI-FLAMENCO, DONDE NO HAY NI UNA CHAQUETILLA CORTA, NI UN TRAJE DE TORERO, NI UN SOMBRERO PLANO, NI UNA PANDERETA.”» [P+C]







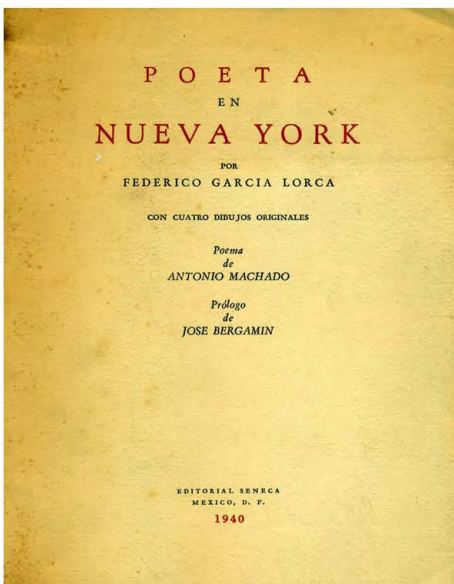
GM 167

[3 Y 4] «SE ALZÓ TAMBIÉN ENTRE BASTIDORES LA FIGURA DE UN ARQUITECTO, Y NO DE CUALQUIER ARQUITECTO SINO DEL POR ENTONCES REPRESENTANTE POR ANTONOMASIA DE LA MODERNIDAD: LE CORBUSIER.» [P+C]

popular y modernidad, pasando por encima tanto de las diferentes versiones del historicismo como del popularismo folklórico: “Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Le Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz”<sup>5</sup>.

Tal fue, según el poeta, el origen de la idea del Concurso de cante jondo que tuvo lugar en Granada en junio de 1922. En la “pureza” simultánea de la canción y de su marco arquitectónico aparecen, así, asociados, sin contradicción, la modernidad arquitectónica radical de Le Corbusier<sup>6</sup> y la desnudez, tradicional pero precisamente por eso igualmente moderna, de la arquitectura y de la música populares. Una relación que Federico reafirmaría con claridad al declarar: “Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, resuelta, pero como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas”<sup>6</sup>.

Esa misma arquitectura popular blanca, limpia, en la que Lorca y Falla habían hallado la voz pura del pueblo en forma de “cante” —y en la que el propio Federico encontraría su paraíso privado, la Huerta de San Vicente— ocupa, pues, un lugar de primera importancia en la obra de Lorca, pero no sólo en calidad de lugar idílico e incontaminado, sino también —*et in Arcadia ego*— como marco de conflictos, miseria, represiones y dramas personales y colectivos. Verdadero *pendant* de esa casa en la que creyó ver a Le Corbusier es la casa de pueblo que sirve de escenario a algunos de los más famosos dramas de Lorca, y muy especialmente *La casa de Bernarda Alba*: la casa donde la arquitectura







popular sirve ahora de marco al horror, la intolerancia y la represión tiránica. Su interior es el espacio donde estallan conflictos ancestrales: un espacio opresivamente cerrado, con contraposición obsesiva entre el dentro y el fuera de la casa. "Fuera", en la calle, está la vida, y de la calle llega, lejano, el eco de esa vida plasmado en ruidos, gritos y canciones. "Dentro", en cambio, donde reina la asfixia, donde el discurso no fluye libre, donde hay que medir cada palabra y, sobre todo, donde no hay música, no se encuentran más que la putrefacción y la muerte lenta. Los personajes lorquianos —sobre todo, las mujeres— aspiran siempre a "salir" frente a las imposiciones tradicionales que las mantienen encerradas dentro de esos patios tan diferentes a los habitados por el "salero" de los personajes de los hermanos Quintero. Es el silencio opresivo lo que reina entre las paredes de esas habitaciones "blanquísimas", con sus sillas de anea<sup>8</sup>.

Pero en la Granada de los años veinte otro personaje compartía también, desde su propio territorio, este anhelo por reencontrar el verdadero sentido de la *tradición*: el arquitecto y restaurador Leopoldo Torres Balbás. Partiendo de los presupuestos unamunianos de la *intra-historia*, tanto en la lúcida reflexión teórica e histórica como en la práctica restauradora de Torres Balbás pueden hallarse puntos de contacto con la aspiración lorquiana a reintegrar lo popular en una nueva

[5 Y 6] «NARRA FEDERICO CÓMO, EN UN DÍA DE VERANO, PASEANDO POR GRANADA CON MANUEL DE FALLA, OYEN —LA IRRUPCIÓN SÚBITA E INESPERADA DE LA MÚSICA ES UN MOTIVO POÉTICO HABITUAL EN LORCA— UNA CANCIÓN "ANTIGUA, PURA"». [P+C]

3. *Conferencia-recital del Romancero gitano*, 1935 (VI, p. 359).

4. *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"* (VI, p. 209).

5. *Arquitectura del cante jondo*, conferencia pronunciada en 1922 y revisada en 1930 (VI, pp. 228-235 y 1223-1227). Para esta conferencia es necesario, sin embargo, confrontar también el texto establecido en la edición de *Obras completas* de Lorca, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 33-53 (la cita en pg. 34).

6. Lorca alude a Le Corbusier también en otro importante texto, *Sketch de la nueva pintura* (VI, pp. 269-278). Hay que recordar que el arquitecto suizo impartió una conferencia en la Residencia de Estudiantes en 1928 (vid. Salvador Guerrero, ed., *Una casa-un palacio, Le Corbusier, Madrid, 1928*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010) y que su presencia allí sería recordada también por Lorca en febrero de 1929 en su conferencia *Imaginación. Inspiración. Evasión*, tal y como se recoge en las reseñas de la prensa madrileña (VI, pp. 283-285). Sobre el ambiente cultural de la Residencia de Estudiantes en su relación con Lorca, vid. el catálogo de la exposición *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, con el amplio y esencial texto de Juan José Lahuerta, "Sobre la economía artística de Salvador Dalí y Federico García Lorca en los años de su amistad".

7. *Estampa de García Lorca*, por Gil Benumeya (VI, p. 507).

8. No podemos olvidar, sin embargo, aunque caiga fuera del objeto de estas páginas, que el propio Lorca elaboró también otra reflexión alternativa, esta vez en clave positiva, sobre el "habitar dentro": la tradición granadina del intimismo poético que ejemplificará, en un texto de 1926 (*Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII*, VI, pp. 260-268), en la figura del gran poeta barroco Pedro Soto de Rojas y en su conocida creación arquitectónica personalísima, su propio carmen del Albaicín.

9. Ángel Isac, "Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España", *Cuadernos de la Alhambra*, 25, 1989, pp. 45-44; Juan Calatrava, "Leopoldo Torres Balbás. Architectural Restoration and the Idea of "Tradition" in Early Twentieth-Century Spain", *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, IV/2, 2007, pp. 40-50; Julián Esteban Chapapriá, *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*, Beniparrell (Valencia), Pentagraf editorial, 2012; AA.VV., *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2013.





[7] «ES EN EL CONTEXTO DE ESTE EMPÑO POR LA RECUPERACIÓN CRÍTICA DEL VERDADERO ARTE POPULAR COMO HAY QUE ENTENDER EL INTERÉS COMÚN DE LORCA Y FALLA POR EL CANTE JONDO.» [P+C]

visión de la modernidad. Frente al casticismo regionalista de personajes como Vicente Lampérez, Torres propugnaba un "sano casticismo" que miraba sobre todo, coherentemente con su estrecha vinculación con Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, a la verdadera tradición popular, a esa arquitectura vernácula no "zarzuelizada" que se expresaba sobre todo en las lecciones constructivas y el honesto uso de los materiales<sup>9</sup>.

Fue en esa misma Granada cuyas élites se complacían en remarcar su imagen orientalista donde Leopoldo Torres Balbás sustituyó en 1923 a Modesto Cendoya al frente de la Alhambra y comenzó a diseñar y a poner en práctica —ante la incomprensión general, que tan cara le costaría en 1936— un modelo de restauración monumental ajena a los delirios orientalistas decimonónicos. Y en ese mismo año de 1923 publicaba el artículo *Granada: la ciudad que desaparece*<sup>10</sup>, una llamada pionera a un modelo de ciudad que combinara las necesidades de la vida de sus habitantes con la conservación y protección (pero no musealización) de su rico patrimonio arquitectónico y urbano.

Un claro eco de todo ello se dejará sentir cinco años después, cuando, en 1928, en el primer número de la revista *Gallo* (de la que sólo aparecerían dos) el texto, *Historia de este Gallo*<sup>11</sup> constituía toda una requisitoria tanto contra la somnolencia de la Granada tradicional como contra la apertura de la Gran Vía, esa calle "...que tanto ha contribuido a deformar el carácter de los actuales granadinos"<sup>12</sup>. Y en ese mismo número el artículo sin firma titulado *La construcción urbana* significaba un ajuste de cuentas con la arquitectura del folklorismo pseudo-andaluz, un estilo "andaluzoide" que había venido a sustituir "...a la ola catalanista que dejó a su paso por la ciudad nada menos que la Gran Vía". El modernismo superficial y falso de algunos de los bloques de pisos de esta nueva calle había dado paso, según Federico, a los excesos del sainete: "Se diría que el afán de estos constructores es convertir cada casa en pabellón de feria de muestras, cuando no en fondo propicio a sainetes de costumbres locales —que la diferencia depende de la riqueza con que la construcción haya sido costeadada. Sería doloroso que este estilo seudo andaluz fuera ganando la ciudad. Ya el Albaicín muestra innumerables balconillos de escayola renacimiento, y hay quien va más





lejos, llegando hasta fabricarse un carmen árabe (es un decir) desde los cimientos al tejado. Este afán arabizante contrasta con el hecho de que las auténticas casas árabes del Albaicín se desmoronan y hunden ante la total indiferencia<sup>13</sup>. Así, pues, frente al historicismo superficial, al disfraz epidérmico (Adolf Loos también hubiera podido calificar a Granada de “ciudad Potemkin”) de una arquitectura deleznable, Lorca esgrimirá —como en su literatura— la protección a la verdadera cultura popular, anónima y cristalizada en una tipología histórica que es obra colectiva y secular y no fruto del capricho y de la arbitrariedad de comitentes y arquitectos, inculcos por igual. Contrapunto satírico de este texto sería el publicado en el *pendant* irónico de *Gallo*, la contra-revista *Pavo*, bajo el título de *Urbanismo y no urbanidad*<sup>14</sup>, en el que Federico recurrirá a la *reductio ad absurdum* de los argumentos tradicionalistas poniéndolos en boca de un autor anónimo que, portador de las esencias eternas de lo granadino, asume la defensa de la arquitectura historicista renacentista y árabe, de los cármenes pintoresquistas, del “Albaicín moruno”, pero también —muy significativamente— del “impulso potente de la joven Gran Vía”.

Como se sabe, las ideas de Lorca en torno a la arquitectura y el urbanismo sufrirán poco después el tremendo impacto de su visita a Nueva York, una estancia no muy larga (de junio de 1929 a marzo de 1930) pero que nos dejó una de las más profundas reflexiones poéticas contemporáneas sobre la Metrópoli capitalista por excelencia, *Poeta en Nueva York*, con el que Lorca se integraría en la larga lista de intelectuales contemporáneos (nombres como Maiakovski, Eric Mendelsohn, Le Corbusier, Paul Morand, Georges Duhamel o, en el caso de España, Juan Ramón Jiménez o José Moreno Villa) que, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, se sintieron fascinados por la gran manzana y escribieron uno de los más fascinantes capítulos colectivos de la cultura contemporánea<sup>15</sup>. Todo ello cae ya fuera del ámbito de estas páginas, pero quizás no sea superfluo recordar que, tras Nueva York, aún le quedaba a Federico una última etapa de su complejo itinerario personal. Su camino de retorno a España no es directo: pasará, significativamente, por esa verdadera cámara de descompresión que es para él Cuba, una Cuba que, dejando atrás el recuerdo del aullido urbano y de las montañas de hormigón, acero y cristal, se descubre ahora como naturaleza exuberante y como música, como cañaveral y ritmo, como paraíso en el que la cultura popular aún está viva. A un Lorca, fortificado ahora por el conocimiento directo de la cara más áspera de la modernidad, el contraste entre Nueva York y Cuba no es sino un nuevo argumento para reencontrar a Granada y su gran problema: el de definir el verdadero sentido de la tradición y de la cultura popular y su lugar en el seno de la modernidad. ■

10. *Arquitectura: Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 53, 1923, pp. 305-318. Ed. facsímil Granada, ETS Arquitectura, 1997.

11. VI, pp. 465-471. De la revista *Gallo* existe una edición facsímil, Granada, 1988.

12. VI, p. 470.

13. VI, pp. 1271-1272.

14. VI, p. 1292.

15. Vid. Jean-Louis Cohen e Hubert Damisch (eds.), *Américanisme et modernité*, Paris, Flammarion, 1993; Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994; Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1995.



Juan Calatrava Escobar es catedrático de Composición Arquitectónica desde 2008. Universidad de Granada.