

ESTVDIOS MIROBRIGENSES

IV



Centro de Estudios Mirobrigenses
C.E.C.E.L. - C.S.I.C.
2017

ESTVDIOS
MIROBRIGENSES

Estudios Mirobrigenses



Centro de Estudios Mirobrigenses
2017

ESTUDIOS MIROBRIGENSES
N.º 4

Centro de Estudios Mirobrigenses
Confederación Española de Centros de Estudios Locales (C.E.C.E.L.)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)

Consejo de Redacción:

Presidente: JOSÉ IGNACIO MARTÍN BENITO
Vocales: PILAR HUERGA CRIADO
M.^a PAZ DE SALAZAR Y ACHA
JUAN JOSÉ SÁNCHEZ-ORO ROSA
Secretaria: M.^a DEL SOCORRO URIBE MALMIERCA

Portada: *Patio de la casa del mayorazgo de los Águila (Ciudad Rodrigo).*
(Foto JIMB).

Contraportada: *Privilegio de Fernando II por el cual da a la Catedral y al Obispo la tercera parte de heredad del Rey en Ciudad Rodrigo y su término, haciéndole entrega también de la ciudad de Oronia, año 1168.*

© CENTRO DE ESTUDIOS MIROBRIGENSES

ISSN: 1885-057X

Depósito Legal: S. 491-2005

Imprime: Gráficas EUJOA, S.A.
33199 Meres - Siero - ASTURIAS

A Pilar Magadán Chao

In Memoriam

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PRESENTACIÓN | 9 |
| SECCIÓN ESTUDIOS | |
| <i>Un artista en apuros: el Cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán</i> | 13 |
| ÁNGEL BERNAL ESTÉVEZ | |
| <i>El testamento de Antonio del Águila, obispo de Guadix y de Zamora</i> | 33 |
| JOSÉ IGNACIO MARTÍN BENITO | |
| <i>Gonzalo Vicioso Pacheco. Un laico mirobrigense, ¿teólogo heterodoxo? Año 1585</i> | 59 |
| JUSTO GARCÍA SÁNCHEZ | |
| <i>Magia, hechicería, género, sexualidad e Inquisición en Ciudad Rodrigo (1584-1614)</i> | 91 |
| JUAN JOSÉ SÁNCHEZ-ORO ROSA | |
| <i>Música y ceremonia en la Catedral de Ciudad Rodrigo en el Sínodo Diocesano del obispo Martín de Salvatierra (1592)</i> | 123 |
| FRANCISCO RODILLA LEÓN | |
| <i>Memorias del Puente de Barba del Puerco durante la Guerra de la Independencia</i> | 151 |
| MIGUEL ANGEL LARGO MARTÍN | |
| <i>Ciudad Rodrigo en la llamada “edad de plata”</i> | 205 |
| JOSÉ LUIS PUERTO | |
| <i>La Socampana mirobrigense</i> | 225 |
| ÁNGEL DE LUIS CALABUIG | |
| <i>El Carnaval de Ciudad Rodrigo en el primer lustro del siglo XX (1901-1905)</i> | 255 |
| JUAN TOMÁS MUÑOZ GARZÓN | |

| | |
|--|-----|
| <i>Agrónimos y otros topónimos menores de Robleda: los nombres del suelo en el sistema de explotación tradicional</i> | 281 |
| ÁNGEL IGLESIAS OVEJERO | |
| SECCIÓN VARIA | |
| <i>Obituario de Pilar Magadán Chao (1942-2016)</i> | 311 |
| José Ramón Cid Cebrián | |
| <i>Balada en esperanza para despedir a Pilar Magadán Chao</i> | 321 |
| SANTIAGO CORCHETE GONZALO | |
| <i>Acercamiento a la figura de Enrique García Medina</i> | 325 |
| CARLOS GARCÍA MEDINA | |
| CONMEMORACIÓN XXV ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS MIROBRIGENSES (1991-2016) | |
| <i>Acto de imposición de la insignia del Centro de Estudios Mirobrigenses al ex Alcalde de Ciudad Rodrigo, don Miguel Cid Cebrián. Ciudad Rodrigo, 21 de octubre de 2016. Intervenciones: Presidente del CEM, representante del Ayuntamiento en el CEM, Miguel Cid Cebrián</i> | 341 |
| RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS | 351 |
| NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN ESTUDIOS MIROBRIGENSES | 367 |
| PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS MIROBRIGENSES | 371 |

CIUDAD RODRIGO EN LA LLAMADA “EDAD DE PLATA”

JOSÉ LUIS PUERTO*

En memoria de Pilar Magadán Chao

TITLE: “Ciudad Rodrigo in the so-called Silver Age”

RESUMEN: La “edad de plata” (desde finales del siglo XIX hasta los inicios de la guerra civil en 1936) es un período de esplendor en todos los ámbitos de la cultura española. Ciudad Rodrigo y sus tierras contribuyen a tal auge cultural, a través de figuras como Dámaso Ledesma, en el folclore musical; Celso Lagar, perteneciente a la llamada ‘Escuela de París’, en la pintura; y José Díaz Fernández, en la literatura.

PALABRAS CLAVE: edad de plata, Dámaso Ledesma (folclore musical), Celso Lagar (pintura), José Díaz Fernández (literatura).

SUMMARY: the Silver Age (from the end of the 19th century until the beginning of the Civil War in 1936) is a period of splendour in all the fields of Spanish culture. Ciudad Rodrigo and its surroundings contribute to such a cultural rise through figures such as Dámaso Ledesma in folklore music; Celso Lagar, belonging to the so-called “Paris School”, in painting, and José Díaz Fernández in literature.

KEY WORDS: silver age, Dámaso Ledesma (folklore music), Celso Lagar (painting), José Díaz Fernández (literature).

* Centro de Estudios Mirobrigenses

1. INTRODUCCIÓN

Gran fortuna y difusión ha adquirido, desde hace ya años, en nuestra historiografía, el sintagma de “La Edad de Plata” que se ha utilizado y popularizado (entre otros, por José-Carlos Mainer) para aludir a la cultura española del período comprendido desde finales del siglo XIX hasta el momento mismo de la Guerra Civil española. Y lo es porque, debido a varios motivos, en los que no vamos ahora a entrar, tal período constituye una nueva época de plenitud en terrenos tan variados como determinadas artes, el pensamiento, las letras e incluso algunas manifestaciones científicas y propuestas pedagógicas y de extensión cultural.

Manuel Tuñón de Lara analiza también este momento histórico, utilizando para ello, en una de sus obras, la denominación de “medio siglo de cultura española”, que acota cronológicamente entre 1885 y 1936.

Tal período atraviesa por varios momentos –todos ellos muy bien acuñados, definidos y caracterizados–, que aportan y legan a la cultura española algunos de los más logrados frutos, dentro de su tradición contemporánea.

A finales del siglo XIX, intelectuales, artistas y escritores, debido a la pérdida de las últimas colonias –Puerto Rico, Cuba y Filipinas– y a la crisis que tal pérdida produce, realizan la constatación de la decadencia de España; es la llamada y bien conocida crisis del 98.

Pero, ya en aquellos mismos momentos, se van a realizar propuestas de índole bien distinta, aunque a la vez complementarias, frente a la decadencia de España. Así, los regeneracionistas (Joaquín Costa, Macías Picabea, Lucas Mallada...) van a basar su propuesta en el bien conocido lema, acuñado por Costa, de “despensa y escuela”, o lo que es lo mismo, alimentación (modernización agrícola) y educación (impulso de una nueva instrucción pública y una nueva cultura).

A los autores de la llamada Generación del 98, con Unamuno, Baroja, Azorín y Maeztu a la cabeza (Antonio Machado se incorporaría a tales presupuestos más tarde), les duele España y, para levantarla y redimirla de su decadencia, se preguntan qué sea, y tratan primero de europeizarla, esto es, de ponerla a la hora de Europa, aunque enseguida ven en el casticismo y en Castilla –ellos, que ninguno eran de esa tierra– la esencia y el emblema de lo español.

La Institución Libre de Enseñanza, con Francisco Giner de los Ríos a la cabeza, contribuye también, de modo decisivo, a configurar esa Edad de Plata, al incidir en la redención de la decadencia española a través del eje de la educación, de una educación nueva, basada en las concepciones europeas más modernas y en el conocimiento de la realidad española, transmitiendo a sus educandos un gran amor por la tierra y por la cultura y las realizaciones

del pueblo, inspirando y creando para ello toda una serie de instituciones, investigadoras, educativas y de divulgación cultural, que recorren casi las cuatro primeras décadas del siglo XX español, como son: la Junta Superior para la Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes, y ya, en la II República, el Patronato de Misiones Pedagógicas, el grupo de teatro La Barraca (cuya cabeza visible es Federico García Lorca) o la Universidad Internacional de Verano de Santander.

Tras el momento regeneracionista y del 98, el Novecentismo o la también llamada Generación del 14 –con escritores, intelectuales y hasta políticos de la talla de José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz o Manuel Azaña, por no seguir con tan larga cita de nombres– trata de poner España a la hora de Europa, en los más diversos campos de la cultura, de la ciencia, de la investigación, de la política y de la vida.

Los poetas y escritores del 27, en un tercer momento, asumen con la misma pasión y el mismo entusiasmo tanto la tradición cultural española (particularmente en el ámbito de la literatura y de la lírica, pues ellos son quienes ponen en auge por una parte el neopopularismo, a través de la influencia de la poesía tradicional y anónima de los cancioneros, y, por otra, el cultismo o gongorismo, con la reivindicación de Góngora), como las innovaciones vanguardistas que llegaban de Europa (tengamos en cuenta que, por ejemplo, el surrealismo entra en España a través de la madrileña Residencia de Estudiantes y de las obras y realizaciones de Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Luis Buñuel o Salvador Dalí). Además de esto, los poetas del 27, en los momentos decisivos de la II República y de la Guerra Civil, asumen un inequívoco compromiso civil a través de distintas posturas y realizaciones.

Si, en el llamado Siglo de Oro, entre el XVI y el XVII, los escritores y artistas españoles estuvieron muy cerca del sentir del pueblo, en una suerte de alianza con él; lo mismo ocurre en este otro momento de auge cultural y literario español que es la llamada Edad de Plata, ya que hay en él –sobre todo en la década de los años treinta del siglo pasado– un compromiso inequívoco de los escritores, artistas e intelectuales con el pueblo, así como un diálogo, todo lo problemático que se quiera, como después no se ha vuelto a producir, entre lo que se llamó fuerzas del trabajo y fuerzas de la cultura.

2. LA EDAD DE PLATA Y CIUDAD RODRIGO

Desde el punto de vista general de los análisis literarios, artísticos e incluso de la dinámica cultural en la sociedad española, la llamada *edad de*

plata diríamos que es ya bastante bien conocida y que contamos con importantes aportaciones críticas sobre ella en los diversos campos literarios, artísticos y culturales.

Pero faltan aún por realizar –aunque ya va habiendo publicaciones sobre ello– las contribuciones que, desde lo local, comarcal, provincial o incluso regional, contribuyeron a hacer posible ese período de auge de la cultura española en los últimos años del siglo XIX y en los primeros lustros del XX.

Por poner un ejemplo cercano a nosotros, a nuestra tierra: la presencia de Miguel de Unamuno en Salamanca, con toda la obra que desarrolló en la capital salmantina, con su trayectoria de hombre público, político incluso, con su toma de postura en determinadas polémicas desatadas en nuestra capital, con su desempeño del cargo de rector en la universidad..., tal presencia constituye, entre otras, una manifestación de suma importancia en esa plasmación de lo que se ha dado en llamar *edad de plata* de nuestra cultura.

¿Y Ciudad Rodrigo, tiene algo que ver con la *edad de plata*? ¿Surgieron desde el ámbito mirobrigense algunas figuras que contribuyeran de algún modo a configurar ese período de plenitud de la cultura española contemporánea?

La respuesta ha de ser afirmativa. Diríamos que sí, que desde el ámbito mirobrigense, surgieron algunas aportaciones más que interesantes que, por derecho propio, forman parte de ese período destacado de nuestra cultura.

Nosotros nos vamos a centrar en tres figuras, procedentes de Ciudad Rodrigo y de sus tierras, que forman parte de esa nómina de personalidades que pertenecen a la llamada *edad de plata*. Se trata de un artista, Celso Lagar; de un escritor, José Díaz Fernández; y de un etno-musicólogo (como se dice hoy), Dámaso Ledesma.

No vamos a trazar un recorrido exhaustivo y completo sobre sus vidas y obras –algo que, en parte, solo en parte, ya está hecho–, sino que vamos a resaltar algunos de los rasgos por los que la obra de todos ellos –en campos tan diversos como el arte, particularmente la pintura; la literatura; o la música tradicional y folclórica– forma parte de las aportaciones que configuran nuestra *edad de plata*.

3. CELSO LAGAR (1891-1966)

El artista Celso Lagar (Ciudad Rodrigo, 1891 – Sevilla, 1966) es sin duda, la figura clave, en el ámbito mirobrigense, dentro de la llamada “edad de plata” de la cultura española. No vamos ahora aquí a detallar ni su itinerario

biográfico (eficaz y certeramente abordado por Narciso Alba¹, de quien espiamos algunos de los datos y observaciones para nuestro texto), ni tampoco a caracterizar su pintura (tan necesitada de un libro que la analice y valore su significación dentro de la plástica contemporánea); solo nos quedaremos en dejar apuntados algunos hechos significativos de por qué una figura como la de Lagar se inserta, de modo central y emblemático, en la indicada edad de plata de nuestra cultura.

Nacido en el seno de una familia mirobrigense de ebanistas, que tallaban retablos, su primera vocación fue la de escultor; pero terminaría siendo la pintura el arte a través del cual se expresara de modo definitivo.

3.1. ITINERARIO HACIA PARÍS

París, desde los inicios del siglo XX hasta la segunda guerra mundial, fue el centro cultural del mundo. Todos los movimientos de vanguardia, como requisito indispensable para tener alguna repercusión, hubieron de recalcar en París, de un modo u otro, por su función de caja de resonancia. Y todo artista, para que su creación fuera tenida en cuenta, había de realizar su itinerario hacia París.

Y esto fue precisamente lo que hizo Celso Lagar. Pero el destino de París, en él, como también en otros artistas, está marcado por estaciones intermedias. En el caso de Lagar, tales estaciones fueron Madrid y Barcelona.

Breve sería su estancia madrileña. En ella, frecuentaría el estudio o taller de Miguel Blay, su segundo maestro en escultura después de su padre. Pero, de Madrid, daría el salto a Barcelona, donde llegaría probablemente hacia finales de 1910, para asistir al curso de la Escuela de Bellas Artes.

Su meta, sin embargo, era París y en la capital francesa terminaría en marzo de 1911. Su vida parisina estaría marcada por esa precariedad y esos mil vaivenes por los que pasaba la vida de todos los artistas que recalaban en la ciudad del Sena. Tengamos en cuenta que estamos todavía en un momento de prestigio de la bohemia y que, en el mundo del arte y de la cultura, se está produciendo una verdadera revolución –abanderada por las vanguardias artísticas– que cambiará de raíz nuestra concepción de la cultura y del arte. De ahí que Lagar en París viviera –como indica Narciso Alba– “a trancas y barrancas y a salto de mata” (p. 38); pero eso mismo les ocurría prácticamente

¹ ALBA, Narciso: *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.

Todas las citas que realicemos de Alba procederán de esta obra. Y de ella tomamos la mayor parte de los datos que utilizamos para trazar esta semblanza.

a todos los artistas que, como él, terminaron recalando en aquel momento histórico en la capital francesa.

Lo importante es que Celso Lagar está ahí, participando de modo discreto y callado, pero al tiempo eficaz, en esa revolución de las artes plásticas que se produce desde los primeros lustros del siglo XX hasta los inicios de la segunda guerra mundial.

3.2. ALGUNOS RASGOS DE SU PERSONALIDAD

El aserto, ya clásico, de que el estilo es el hombre, es perfectamente aplicable a Celso Lagar. Carácter es destino, sí, e influye decisivamente en la obra de todo creador. Sobre la personalidad del artista mirobrigense se nos han ido dando varios apuntes que pueden ayudarnos a entender el carácter de su creación.

Cuando el mirobrigense Juan Salagón visita a Lagar en su residencia parisina, destaca en el artista tres rasgos que, de algún modo, están definiendo al artista: “ingenuidad, resolución y voluntad” (Alba: 38)

Su apoyo sentimental fue su conocimiento y vinculación vital y matrimonial con la escultora de animales, de sangre bearnesa, Hortense Begué, con quien compartiría, hasta la muerte de esta, vida y obra.

Se han destacado también en Celso Lagar rasgos que, si bien se toman en ocasiones por arquetipos de lo castellano, a él le cuadran muy bien; serían el de la reciedumbre y el de la continua presencia de la raíz de la tierra.

Se ha hablado también del cambio vital que experimentó durante la guerra civil española y la segunda guerra mundial, momento a partir del que se le acentuaría y ahondaría una angustia vital que, acaso lo acompañó desde siempre.

Pero hay un elemento que, posiblemente, sea clave en este artista y es el hecho de que nunca se desprendiera, ni en su mirada ni en su alma, del asombro infantil. Narciso Alba –nuestro guía– lo expresa de este modo: “Lagar sigue teniendo la capacidad de asombro de todo niño, hasta el final de sus días, con intacta ingenuidad.” (Alba: 152)

Desde la guerra, Celso Lagar cae en profundas depresiones. Su esposa muere y él “Se dejó morir por amor, una vez muerta su esposa.” (Alba: 155) El 30 de enero de 1956, ingresa en el manicomio parisino de Sainte-Anne. Los gastos que ocasiona su estancia en él se los cobra el erario público francés con más de una subasta pública de sus bienes.

El desamparo del artista es total. Ha de irse a Sevilla, donde una hermana, Isabel, lo acoge, y donde terminará muriendo en 1966. Los ecos de su fallecimiento llegarían a París, donde el periódico *Le Figaro*, el 9 de septiembre

de 1966, publica una pequeña nota titulada "Muerte del pintor Celso Lagar", firmada con las iniciales J. W.

3.3. UN MUNDO PLÁSTICO PROPIO

Pero, en el arte, como en todos los campos de la creación, la validez de la obra hay que entenderla más allá de las escuelas e influencias que todo artista recibe. Si un creador no sobrepasa las huellas que están presentes, en el aire, en la sociedad, en el tiempo en que crea y no logra plasmar, de modo personal e inconfundible, su obra será de escaso valor y solo representará lo que suele llamarse espíritu de época.

La pintura de Lagar aún no está muy bien estudiada. Está necesitada de una investigación rigurosa. Varios son los rasgos que se han destacado en ella. Y, a modo de letanía o de enumeración, vamos a ir enumerando algunos de ellos.

Se ha dicho que es uno de los grandes maestros del color del siglo XX (Alba: 19). Trató de desarrollar una suerte de ismo como sería el planismo y que definiría de este modo: "El color y la forma comprendida en el planismo son, después del sentimiento, los elementos del arte bello" (Alba: 77).

Sus temas predilectos fueron los paisajes, bodegones, interiores, maternidades, desnudos, carpas de los circos, figuras circenses, arlequines, las tierras de la brumosa Normandía, torres de las iglesias y otros por el estilo. Pero un rasgo destacable en su pintura es que "toda su vida trabajó sobre el terreno, en contacto directo con el paisaje". (Alba: 152)

Lagar los plasma con ese espíritu moderno del que se impregna en París, pero, al tiempo, con ese profundo españolismo que también se ha destacado. De hecho, como indica Narciso Alba: "En las imágenes pintadas por Lagar que reflejan escenas o personajes de España hay alma popular. Se capta en ellas la raíz más profunda del pueblo español; su alma, con todo lo que tiene de dramático." (Alba: 139) De ahí que no sea extraño que, para acentuar la huella de tal españolismo en su pintura, se haya hablado de la influencia que en él tienen, por ejemplo, Solana o Velázquez.

Pero en la pintura de Celso Lagar hay todo un itinerario, un recorrido marcado por varias épocas o etapas; hay una evolución que no podemos plasmar en este texto meramente atmosférico, para aludir a esa conexión, a esa participación, a esa pertenencia y presencia creadora del artista mirobrigense en nuestra edad de plata.

Narciso Alba distingue tres momentos o etapas, tanto en la vida como en la obra de Celso Lagar, que pueden constituir un punto de partida para abordarlas: una primera (1891-1910) de su infancia y juventud mirobrigenses; una segunda entre 1911 y 1936, que es la del tráfago vanguardista parisino; y

una tercera, ya más personal y asentada, que es la posterior a la última fecha y hasta su muerte.

Celso Lagar pertenece, por derecho propio, a la llamada Escuela de París, que agrupa, de un modo multiforme, a todas las oleadas de artistas que fueron llegando a la capital francesa, para participar en esa renovación decisiva que alumbraría el arte contemporáneo. Si no es de las figuras más sobresalientes, sí es de las más significativas e insoslayables.

Los artistas españoles de tal Escuela “fueron los más atrevidos e innovadores. También, los más personales y los más individuales en cuanto a su manera de concebir el arte y el modo de mirar las cosas. ... Los españoles, por un motivo u otro, fueron también los más numerosos”. (Alba: 38) Y ahí está, por derecho propio, Celso Lagar.

3.4. SIGNIFICATIVOS CONTACTOS Y AMISTADES

De modo discreto y silencioso, pero incuestionable al tiempo, percibimos cómo Celso Lagar está presente en el centro, en el meollo, de la vida artística contemporánea, relacionándose con figuras claves, centrales, tanto del arte, como de la literatura. Y ello nos habla, en el fondo, de su intuición para detectar la raíz de lo contemporáneo

Así, por ejemplo, en su breve estancia madrileña, vemos a Celso Lagar en la tertulia celebrada en el *Pombo*, presidida por Ramón Gómez de la Serna. Indica Narciso Alba que probablemente llegara a ella de la mano de Nogales Delicado (hijo).

Ya en París, Celso Lagar traba amistad, por diversas circunstancias, con dos creadores importantísimos. Uno es nada menos el escritor Max Jacob, el autor de *Un golpe de dados*, al decir de Narciso Alba “uno de los amigos más fieles de Lagar” (Alba: 55). De hecho, Max Jacob escribió un breve y esencial texto para el catálogo de la exposición que Lagar realizaría, junto con su esposa, en la galería parisina Zboroswski, del 5 al 21 de abril de 1928. Es un texto, al tiempo, significativo, en el que caracteriza a Lagar como “un pintor de alma y corazón, de mirada y espíritu”; un artista que “pinta lo que quiere y ama lo que pinta”, al tiempo que muy español y profundamente marcado por lo popular.

Y el otro, “el hermano del alma de estos años fue Amadeo Modigliani, a quien conoció en una de aquellas terrazas de Montparnasse” y con quien compartiría “un apartamento mínimo y miles de horas de bohemia, charla, vino y pobreza.” (Alba: 55) De hecho, Modigliani realizaría un retrato al óleo de Lagar, en 1915, y otro a lápiz, en 1919, hoy en el Museo de Berna (Suiza).

Eugenio d’Ors también se fijaría en la obra de Lagar, cuando el mirobri-gense pintara y expusiera cuadros sobre pequeños pueblecitos del Pirinero, o del barrio de Horta, y hablaría de esos rasgos ya citados en Lagar de “la

reciedumbre de un verdadero castellano”, así como de “la profunda raíz de la tierra” (Alba. 70).

El poeta y crítico Rafael Santos Torroella también le ha prestado atención. En su libro *Revisiones y testimonios (diario artístico)* (1969), el capítulo titulado “Celso Lagar en Barcelona” (fechado en 1962) supone una suerte de matizada reivindicación de nuestro artista².

Sobre Lagar –indica Santos Torroella– llamó ya la atención el poeta catalán José María de Sagarra. Nos habla el propio Santos Torroella de la “triste penumbra” en la que estaba sumido el nombre de Lagar en el momento en que él escribía, de su “patética figura”, pero, al tiempo, de un cambio que ya en aquel momento se produce en la valoración de su obra pictórica, debido, sin duda, a “los altos precios alcanzados por la obra del pintor en la reciente subasta que la administración francesa ha efectuado en París para resarcirse de los gastos que le ocasiona mantener al artista en el asilo de Santa Ana, donde fue internado en 1956.” (Santos Torroella: 155-156).

Y se centra, sobre todo, Santos Torroella en la exposición que Celso Lagar realizara en Barcelona, en las Galerías Dalmau, de la calle Puertaferriosa, a principios de 1915, que “tuvo más éxito del que cabía esperar tratándose de un principiante. Se vendieron cinco acuarelas y cuatro óleos” (Santos Torroella: 158). Así como en una copiosa segunda exposición de óleos y dibujos de Lagar, que, inaugurando la temporada artística, el 23 de septiembre de 1916, tiene lugar en las Galerías Layetanas.

A la primera –lo indica Santos Torroella– le dedicó Eugenio d’Ors una extensa glosa en la madrileña revista *España*, en la que, entre otras apreciaciones, califica a Lagar como “recio castellano de Salamanca, hombre del nombre castizo y agrario” (Santos Torroella: 159).

El carácter y los rasgos más sobresalientes de toda esa etapa de su pintura los define muy bien Santos Torroella en la siguiente síntesis: “Su pintura está hecha, por entonces, de una fuerte dosis de cezannismo, que es la tónica más generalizada de la época. También, las indagaciones cubistas ... influyen en él, impulsándolo a ese constructivismo o a ese análisis formal tan ostensibles en sus obras de entonces y que ... no dejó de advertir la crítica barcelonesa. Era, sin embargo, una inclinación vaga ... Fruto de todo ello, no menos vago, fue el “planismo”, tendencia de la que Lagar quiso ser el creador ... la formuló, en mal francés, en una frase que, traducida, dice: “El color y la forma comprendida en el planismo son, después del sentimiento, los elementos del arte bello.” (Santos Torroella: 162)

² SANTOS TORRAELLA, Rafael: *Revisiones y testimonios (diario artístico)*, Barcelona, 1969, Editorial Taber, Colección Grifo.

No hemos de olvidar tampoco que Juan Manuel Bonet, en su ya clásico *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936* (1995)³, le dedica toda una entrada a Celso Lagar (Bonet: 360-361), como integrante, por méritos propios, en el territorio de la vanguardia artística española. Viene a decir Bonet que la figura de Lagar está más estudiada desde el punto de vista biográfico que desde el crítico; reivindicando, en el fondo, un análisis de su pintura que aún no está hecho.

En fin, solo hemos querido esbozar unos datos, de modo general y atmosférico, que sitúan a Celso Lagar en pleno centro y eje de nuestra edad de plata. Los suyos han sido una vida y un destino de artista contemporáneo: inestabilidad vital, pobreza, precariedad, locura..., existiendo siempre en esa cuerda floja en la que también existieron esos seres que tan maravillosamente plasmó en sus escenas circenses.

Celso Lagar, el máximo artista mirobrigense contemporáneo. El que estuvo ahí, participando en esa renovación y auge de la cultura española de las primeras décadas del siglo XX, a la que se le ha dado el nombre de edad de plata.

4. JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ(1898-1941)

Nació en Aldea del Obispo (Salamanca) el 20 de mayo de 1898, pueblo en el que su padre era entonces carabinero. Aunque, niño aún, se trasladaría con toda su familia a Castropol (Asturias), localidad muy cercana de Viavélez, la aldea de la que era originaria su madre. Así, pues, su vinculación con las tierras de Ciudad Rodrigo, en este caso, solamente sería por su nacimiento en la localidad fronteriza con Portugal.

Comenzaría a desarrollar una vocación literaria muy pronto y con una gran precocidad, publicando incluso alguna obra, como la novela corta titulada *El abrazo eterno* y la comedia que lleva por título *La pesca del novio*.

En 1918, se traslada a Oviedo, fundando con otros jóvenes la revista cultural *Alma Astur*. Y, en 1920, entra en la redacción del diario gijonés de matiz republicano *El Noroeste*; labor que tuvo que interrumpir bruscamente, al tener que incorporarse al Regimiento de Infantería de Tarragona, compuesto sólo por soldados asturianos.

Su batallón sería destinado al Gorges (Marruecos), siendo designado para ocupar blocaos en la zona de Tetuán y Beni Arós, donde Díaz Fernández permanece hasta su licencia en agosto de 1922.

³ BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, 1ª reimpr. Revisada, Madrid, 1999, Alianza Editorial.

Durante su servicio militar, envió crónicas casi diarias a *El Noroeste*, con gran eco en Asturias. La experiencia africana (colonialismo, corrupción, intereses bélicos...) dejaría profundas huellas en su espíritu.

En 1925, el diario madrileño *El Sol* le ofrece un puesto en la redacción. Su amigo Fernando G. Vela, colaborador de José Ortega y Gasset y secretario de la *Revista de Occidente*, lo introduce en el círculo intelectual del filósofo. Desempeñando asimismo el cargo de crítico literario en *La Voz*, diario nocturno de la misma empresa.

José Díaz Fernández se integra en la vida política madrileña y participa en los movimientos estudiantiles, siendo detenido en alguna ocasión.

Crea, con otros correligionarios, como Arderíus, Balbontín, Jiménez Siles o Juan Andrade, Ediciones Oriente, cuyo programa era la traducción y edición de obras avanzadas.

Su reputación literaria se confirma, al ganar el primer premio en el concurso organizado por *El Imparcial*, con su relato *El blocao* (1927). En julio del año siguiente, y con este título, además del premiado, publica otros seis relatos, cuya unidad es la atmósfera de la guerra marroquí; de ahí el subtítulo de *Novela de Marruecos*.

El blocao fue acogido calurosamente por la crítica y considerado como un acontecimiento literario; llegando a imprimirse enseguida tres ediciones y siendo traducido al francés, inglés y alemán.

En esta misma época, colabora activamente en *Post-Guerra* (1927-1928), revista de vanguardia política y literaria, fundada por un grupo de jóvenes de ideología afín, como Balbontín, Jiménez Siles, Venegas y otros, y cuyos objetivos eran la transformación de la sociedad burguesa, la unidad sindical, la integración de los intelectuales en la lucha política, la lucha contra el imperialismo y la solidaridad con los pueblos colonizados; poniendo al servicio de tales causas la literatura que producían.

Se integra en movimientos de protesta y rebeldía contra la dictadura de Primo de Rivera, a la que combate, colaborando con la Acción Republicana, lo que le hace estar tres meses en la cárcel y otros tantos exiliado en Lisboa, a lo largo de 1929.

En tal período de cárcel y de exilio, escribe *La Venus mecánica*, que refleja lo que era el Madrid de entonces, marcado por una serie de luchas e inquietudes políticas del momento.

Funda la revista *Nueva España*, junto con Antonio Espina y Adolfo Salazar (sustituido por Arderíus, tras el segundo número), cuyo propósito era luchar contra la dictadura y la monarquía y "ser el órgano de enlace de la generación de 1930 y el más avanzado de la izquierda española".

A finales de 1930, aparece *El nuevo romanticismo*, con el significativo subtítulo de “Polémica de arte, política y literatura”, una obra emblemática, que, a la vez, está considerada como una suerte de manifiesto que inicia la orientación rehumanizadora y comprometida que tomaría la literatura española de los años treinta.

Con la llegada de la II República, José Díaz Fernández es elegido diputado a Cortes por Asturias, en las elecciones a las Cortes Constituyentes de 1931, como candidato por el partido radical-socialista.

Publica ese mismo año dos novelas cortas, *La Largueza* y *Cruce de caminos*. Y, en colaboración con Arderíus, *La vida de Fermín Galán*, biografía del mártir del fracasado pronunciamiento de Jaca. En esa época, además de diputado y periodista, es secretario político de Francisco Barnés, Ministro de Instrucción Pública.

En 1933, con el triunfo de las derechas, se aparta de la política activa. Y sigue ejerciendo el periodismo en distintos medios de prensa (*El Liberal*, *La Estampa*, *La Vanguardia*, *La Nación* de Buenos Aires y *La Dépêche* de Toulouse).

Tras la revolución de los mineros de Asturias, de octubre de 1934, bajo el seudónimo de “José Canel”, publica un libro que es crónica comprometida de aquellos acontecimientos, titulado *Octubre rojo en Asturias*.

Vuelve a la política activa y, en las elecciones del 16 de febrero de 1936, obtiene el acta de diputado a Cortes por Murcia, en la candidatura del Frente Popular.

Durante la Guerra Civil, es secretario político de Instrucción Pública. Y, en 1938, jefe de Prensa en Barcelona. El 26 de enero de 1939, pasa a Francia con su mujer y su hija, pero es internado en un campo de concentración, del que logra salir tras largos trámites.

En espera de un pasaje para Cuba, elige Toulouse como residencia provisional, al haber colaborado con *La Dépêche*. Pero la muerte le sorprende en esta ciudad francesa el 18 de febrero de 1941. Los amigos tuvieron que hacer una colecta para costear los gastos de su entierro.

4.1. SIGNIFICACIÓN DE LA FIGURA DE JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

Díaz Fernández pertenece a la llamada la “otra” generación del 27, que tuvo su particular 98 en la catástrofe o desastre de Annual, en la guerra contra Marruecos, conociendo además la derrota en carne propia, como le ocurrió a nuestro autor.

Se trata de intelectuales de “avanzada”, entre los que se encuentran ensayistas como Álvarez del Vayo, Juan Andrade o Wenceslao Roces, y novelistas como Ramón J. Sender, Arderius y el propio Díaz Fernández.

Dentro de su generación, mientras que autores, como Benjamín Jarnés, Antonio Espina o Francisco Ayala, alentados por las teorías de Ortega sobre la deshumanización del arte, cultivan una narrativa deshumanizada, buscando casi exclusivamente la artisticidad, la intrascendencia y la “adhesión de los espíritus selectos”; José Díaz Fernández concibe la literatura, además de cómo obra de arte, como elemento de civilización, al abordar en su narrativa el tema político y la preocupación humana, como elementos para llegar a la muchedumbre a través de ella.

De ahí también su compromiso con la política de partido, primero dentro del radical-socialista; retrocediendo después a posiciones republicanas moderadas –las de la izquierda republicana de Azaña–, al escindirse aquel partido.

Su figura ha llamado la atención, por ejemplo, de José-Carlos Mainer, quien, en su ya aludida obra sobre *La edad de plata* (1975, 1981), recalca cómo nuestro autor es uno de los pioneros en emprender el camino desde la asepsia de las vanguardias a los compromisos de la rehumanización, o, lo que es lo mismo, de la pureza al compromiso social, que estará tan en boga en la década de los años treinta. “Un joven escritor –indica Mainer– como José Díaz Fernández postulaba la urgente vuelta al romanticismo en 1930 y el lógico abandono de las efímeras trincheras de la pureza”⁴.

Mientras que Juan Manuel Bonet, en su prestigioso *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*–ya citado al hablar sobre Celso Lagar–, abre también una entrada dedicada a José Díaz Fernández y resume su significación de este modo: “Narrador y periodista, y una de las principales figuras de la literatura social y rehumanizada, pero de procedencia vanguardista, de los años treinta. ... Gerardo Diego le dedicó uno de los poemas de *Manual de espumas* (1924).”⁵

Y, es curioso, pero el sesgo vanguardista de José Díaz Fernández, aparte de en determinadas obras suyas, a las que ya hemos aludido en nuestra pequeña exposición, se advierte también en los artistas e ilustradores que firmaron algunas de las portadas de sus obras impresas.

Así, por ejemplo, *El blocao. Novela de la guerra marroquí* (Madrid, Historia Nueva, 1928) lleva la cubierta de la portada firmada nada menos que

⁴ MAINER, José Carlos: *La edad de plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, 1981, Ed. Cátedra, p. 231.

⁵ BONET, Juan Manuel: *Op. cit.*, p. 199.

por el escritor y artista portugués José Almada Negreiros. *La Venus mecánica* (Madrid, Renacimiento, 1929) tiene una espléndida cubierta diseñada por Puyol. Y, en fin, el reportaje *Octubre rojo en Asturias* (Madrid, Cenit, 1935) lleva la cubierta firmada por el genial Mauricio Amster, que se exiliaría, debido a la Guerra Civil, en Chile, donde desarrollaría una extraordinaria labor como impresor y tipógrafo.

5. DÁMASO LEDESMA (1866-1928)

Al contrario que las figuras de Celso Lagar o José Díez Fernández, que, cada uno en sus respectivos campos, conectó con el eje central de lo que eran el arte y la literatura de nuestro país en los primeros lustros del siglo XX y aun después, la del sacerdote Dámaso Ledesma es una figura entrañada y arraigada en tierras salmantinas, en las que nació, vivió y murió.

Su gran aportación, que tendría una irradiación superior a la que él mismo esperara, fue el *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, obra que sería premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que se editaría también en Madrid, en la Imprentas Alemana, en 1907.

Para entender la pertinencia del momento histórico en que apareció la obra, hemos de tener en cuenta que, en la música clásica de toda la Europa occidental, está en boga el llamado nacionalismo musical; esto es, los compositores recurren a melodías tradicionales y campesinas, recogidas en el folclore de cada país, y las insertan en sus propias composiciones clásicas.

Tal nacionalismo musical se expresa en España en no pocos compositores, entre los que podemos citar a nombres tan conocidos como Enrique Granados, Joaquín Turina o Manuel de Falla.

5.1. EL PREÁMBULO DE TOMÁS BRETÓN

No es casual que el *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, de Dámaso Ledesma, lleve un “Preámbulo” de Tomás Bretón, de origen salmantino y uno de los músicos clásicos –recordemos su conocida partitura de la zarzuela de *La verbena de la Paloma*– que también participan del aludido nacionalismo musical.

Alude Bretón, en tal preámbulo, a “los buscadores del riquísimo mineral lírico, alumbrado á medias y disperso en las entrañas del fondo poético español.”⁶ Y sigue aludiendo Bretón a que, pese a su origen salmantino, “no

⁶ LEDESMA, Dámaso: *Folklore ó Cancionero Salmantino*, obra premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1907, Imprenta Alemana, p. 7. Las citas que realicemos de esta obra

sospechaba, ni remotamente, la cantidad y calidad de los cantos populares de aquella provincia tan noble de sangre y exuberante de poesía." (pp. 7-8)

A raíz de lo recogido por Dámaso Ledesma en su *Cancionero*, percibe Tomás Bretón que "el pueblo salmantino posee muy depurado gusto" (pp. 8-9) Y a él le llama especial y poderosamente la atención "el graciosísimo *Tu r urú*", esto es, el cantar conocido popularmente como el burro de Villarino'.

Le impresiona tanto, que lo caracteriza de modo sintético con estas elogiosas palabras: "Yo no he oído nunca nada más bello, más típico, más original ... La elegancia de sus giros; el modo que, si no denuncia precisamente antigüedad, acusa una gran independencia de la música moderna; la libertad encantadora con que el texto está tratado, y el breve y delicioso estribillo, componen... tan primoroso conjunto, que hacen de ella admirable modelo de canto popular". (p. 10)

De hecho, el propio Bretón, seducido por la melodía de tal cantar popular salmantino⁷, procedente de Las Arribes, la incorpora a su poema sinfónico titulado precisamente *Salamanca*, insertándola de un modo admirable y logrado.

5.2. FEDERICO GARCÍA LORCA Y SU FASCINACIÓN POR *LOS MOZOS DE MONLEÓN*

Pero, si a Tomás Bretón le había fascinado el cantar "Riverana" o el burro de Villarino, del *Cancionero* de Ledesma, a Federico García Lorca, el mítico poeta y dramaturgo de la llamada Generación del 27 el cantar que más le llama la atención y por el que se queda completamente fascinado es el romance de "Los mozos de Monleón", del que Dámaso Ledesma edita la partitura y el texto.

Tal romance lo recoge Dámaso Ledesma en Villar de los Álamos (Ledesma). Constituye el número "4" de la "sección primera" de la obra, a las que llama "tonadas de primer orden" y aparece en la página 18. Para volver a editar su texto completo en la "sección sexta" –"romances"–: "(Núm. 5).–Los mozos de Monleón"; texto recogido en Robliza (de Cojos) (Salamanca) a "Ramón Reyes" (p. 163); esto es, en esta ocasión Dámaso Ledesma nos indica con precisión el lugar de recogida y el nombre y apellido del informante.

serán de esta primera edición y, cuando las hagamos, pondremos meramente entre paréntesis la página a la que pertenecen.

⁷ Dámaso Ledesma titula "Riverana" el cantar del burro de Villarino "que acarrea el vinagre" y da su partitura y su letra, aunque no indica el lugar de recogida. Tal cantar va numerado como "17", dentro del primer grupo (en el que están las "charradas cantadas") de la "Sección segunda" del *Cancionero Salmantino*, p. 76.

Podemos decir que el *Folk-lore* o *Cancionero Salmantino*, de Dámaso Ledesma, pasa a formar parte de la llamada *edad de plata* de la mano de Federico García Lorca, que es quien lo “populariza” en sus círculos literarios madrileños. De hecho, Lorca armoniza la música de “Los mozos de Monleón”, tomándola del *Cancionero Salmantino*, de Ledesma.⁸

Pero todavía más, la primera grabación gramofónica del “Romance de los mozos de Monleón” aparece también de la mano de Federico García Lorca. En 1931, el poeta granadino graba para la firma de “La Voz de su Amo” cinco discos gramofónicos con diez temas de su “Colección de Canciones Populares Antiguas”. El propio escritor tocó el piano en la grabación, acompañando a Encarnación López “La Argentinita”, bailarina y cantante, que cantó a interpretó los palillos.

Como indica Pedro Vaquero, en el texto de la carátula de una reedición discográfica de algunos de estos cantares –entre los que se encuentra el “Romance de los mozos de Monleón” (cara B, núm. 3): “Esta grabación ... es el documento sonoro más personal que se ha conservado del genial escritor granadino. Los discos de La Voz de su Amo salieron al mercado en la primavera de 1.931 y tuvieron un gran éxito. Federico se reveló una vez más como el artista polifacético que era, mientras que la interpretación de La Argentinita fue considerada todo un exponente de la sencillez, la gracia y el sentimiento que requiere el canto popular.”⁹

Estas pioneras grabaciones discográficas o gramofónicas lorquianas, en las que aparece el romance de “Los mozos de Monleón”, procedente del *Cancionero* de Ledesma, dieron lugar a otras varias posteriormente.

Así, por ejemplo, dentro de lo que podemos llamar ámbito de la música clásica, apareció un disco LP titulado “Canciones populares españolas. Manuel de Falla. Federico García Lorca”, interpretadas por la voz de Teresa Berganza y la guitarra de Narciso Yepes, donde se encuentra “Los mozos de Monleón” (cara 2, número 4), cuyo texto es recitado por el propio Yepes.

Fue editado el disco por el sello alemán Deutsche Gramophon (Polydor International) en 1977. El folleto que acompaña el LP contiene las letras de los diversos cantares y romances grabados, traducidas al alemán, francés e inglés, más un texto del poeta Gerardo Diego, también de la llamada Generación del 27, donde habla del origen salmantino de “Los mozos de Monleón”.

⁸ Cf. GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, T. I, 20ª ed., Ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, 1978, prólogo de Jorge Guillén, Aguilar, p. 1241.

⁹ *Colección de Canciones Populares Españolas*, recogidas, armonizadas e interpretadas por Federico García Lorca (piano). Disco (LP) La Argentinita (voz), Madrid, 1989, Sonifolk.

Y, dentro del ámbito de lo que podemos llamar música folclórica, una de las voces que más contribuyó a difundir el romance salmantino de “Los mozos de Monleón”, procedente del *Cancionero* de Ledesma, aunque a través del filtro de Federico García Lorca, fue Nati Mistral.

También lo graba en disco. Y, por ejemplo, en un doble LP titulado “Recuerdos de oro”¹⁰, la propia Nati Mistral interpreta no pocos de los cantares de la recopilación lorquiana “Colección de Canciones Populares Antiguas”. Y, en tal disco (cara cuatro, último tema), aparece “Los mozos de Monleón (Federico García Lorca) 4:47”, en una interpretación –declamada, más que recitada, por la artista–, potenciando los aspectos trágicos del texto con tintes muy dramáticos.

De la mano de Federico García Lorca –decíamos–, entra el *Cancionero* de Ledesma en la *edad de plata*. De hecho, Ramón Menéndez Pidal habla del origen salmantino del romance de “Los mozos de Monleón” y alude a Dámaso Ledesma. Y Gonzalo Menéndez Pidal, en la selección de romances que edita, para la colección Biblioteca Literaria del Estudiante, dirigida por su ya aludido hermano Ramón, incluye, entre los romances antologados, “Los mozos de Monleón (Romance regional salmantino)”, que es acompañado por la partitura musical, procedente –indica– de: “(Ledesma, *Cancionero salmantino*)”¹¹.

5.3. FASCINACIÓN LORQUIANA POR LAS NANAS INFANTILES

Pero no es solo –tal como acabamos de comprobar– el romance de “Los mozos de Monleón” el etno-texto (con su música correspondiente) procedente del *Cancionero*, de Ledesma, que fascina a Federico García Lorca; también queda profundamente atraído por algunas de las nanas infantiles de tal *Cancionero*.

Una de las conferencias más conocidas de las que pronunciara el escritor granadino es la titulada “Las nanas infantiles”. Diserta en ella sobre la canción de cuna, que –como Lorca indica– “está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden.”¹²

¹⁰ MISTRAL: Nati: *Recuerdos de oro*. Doble disco LP Madrid, 1981. Discos CBS.

¹¹ *Romancero*, selección hecha por MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, 2ª ed., Madrid, 1935. Instituto-Escuela, Junta para Ampliación de Estudios, Biblioteca Literaria del Estudiante [dirigida por Ramón Menéndez Pidal], XXV, pp. 123-128.

¹² GARCÍA LORCA, Federico: *Op. cit.*, p. 1077. (Las nanas que citemos de la conferencia del autor llevarán meramente, entre paréntesis, la página, en esta misma edición, a la que pertenecen.)

Pues bien, varios de los ejemplos de textos de nanas o canciones de cuna que Federico García Lorca utiliza en esta conferencia son salmantinos y están tomados por el autor granadino del *Cancionero*, de Dámaso Ledesma. Así, por ejemplo, la que, procedente de Tamames, da Lorca de este modo: “Duérmete, mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa, / ponerme a coser.” (p. 1079) no es más que una variación (¿realizada por el propio poeta?) de la que Dámaso Ledesma recoge en el propio Tamames y edita en su *Cancionero* como número 10 de sus “Canciones de Cuna”¹³.

Pero Lorca no se conforma con la nana anterior procedente de Tamames. Cita aún esta otra, conocida en la misma localidad salmantina: “Las vacas de Juana / no quieren comer; / llévalas al agua, / que querrán beber.” (p. 1081) Tal nana la toma el autor granadino también del *Cancionero*, de Ledesma, donde aparece como número 8 en la sección indicada (p. 105). En este caso, el poeta no recrea la nana, sino que la toma al pie de la letra del libro de Dámaso Ledesma.

De nuevo, Lorca cita el texto de otra nana, que indica como procedente de Salamanca y Murcia: “Tengo sueño, tengo sueño, / tengo ganas de dormir. / Un ojo tengo cerrado, / otro ojo a medio abrir.” (p. 1084) También nos lo encontramos en el *Cancionero*, de Dámaso Ledesma, en la indicada sección de canciones de cuna (núm. 6), en este caso procedente de la localidad de San Martín del Castañar, en la Sierra de Francia, y con un toque dialectal (“*Tiego* sueño, *tiego* sueño, / *tiego* ganas de *dormir*”..., p. 104). Sin duda, el granadino ha recurrido a esta fuente salmantina.

Y, en fin, todavía nos encontramos con otro ejemplo lorquiano de nanas, procedente, en este caso, del área de Alba de Tormes, que él califica –y es cierto– como “canción de la adúltera”: “Palomita blanca / que andas a deshora / el padre está en casa / del niño que llora. // Palomita negra / de los vuelos blancos, / está el padre en casa / del niño que canta.” (p. 1089) Son dos de las estrofas de la primera de las canciones de cuna del *Folk-lore o Cancionero Salmantino* (1907), de Dámaso Ledesma; canción sobre la que el presbítero mirobrigense nos da los nombres de la informante y la localidad donde la recogió: “La dictó Manuela Martín, natural de la Maya (Alba de Tormes.)” (p. 103).

Así, pues, Federico García Lorca también conduce de la mano de su genio el *Cancionero*, de Dámaso Ledesma, a la universalidad de la llamada edad de plata, fijándose en los textos de algunas nanas o canciones de cuna que lo dejan fascinado.

¹³ LEDESMA, Dámaso: *Op. cit.*, p. 106. (En las siguientes citas de nanas, procedentes de esta obra, solo pondremos el número de página entre paréntesis.)

5.4. VALORACIONES DEL *CANCIONERO* DE LEDESMA

No podemos ahora entrar en la acogida crítica que ha tenido, desde su aparición, el *Folk-lore o Cancionero Salmantino* (1907), de Dámaso Ledesma. Pero sí vamos a aludir a una alusión que realiza a la obra y al folclore musical salmantino la musicóloga inglesa Ann Livermore.

En su *Historia de la música española*, dedica el sexto capítulo a la “Música popular española”, y en él indica lo siguiente: “El rico folklore de Salamanca ha inspirado una obra clásica, *Folklore salmantino*, de F. Dámaso Ledesma (Madrid, 1907), en el que están clasificados 400 ejemplos en 7 secciones.”¹⁴ Se dedica después a realizar una sucinta descripción de las partes o secciones del *Cancionero* ledesmino.

Y, sobre el folclore musical salmantino, da dos interesantes notas que no queremos pasar por alto, en las que alude, como elementos caracterizadores, a los contrastes, el buen gusto, o las influencias islámicas. Dice así:

“Los salmantinos de las áreas rurales aman los contrastes de mayor a menor tan familiar para los leoneses ... Aquí las canciones de cuna se despliegan con buen gusto ... Es evidente que en Salamanca ... se debe a los habitantes de zonas rurales, y en particular a las mujeres, una real continuidad de aires de estilo moro.”¹⁵

Y, sobre el baile charro, en el que destaca su jovialidad, observa lo siguiente: “La charrada, baile, adquiere forma de jota según lo requieran las ocasiones, pero va de todos modos impregnada de una alegría muy salmantina”.¹⁶

¹⁴ LIVERMORE, Anne: *Historia de la música española*, trad. de Isabel Rocha, Barcelona, 1974, Barral Editores, Breve Biblioteca de Respuesta, 113, p. 262.

¹⁵ Ann Livermore, *Op. cit.*, p. 263.

¹⁶ *Ibid.*, p. 263.

