

Federico García Lorca, en su profunda conexión con Salamanca, encontró la presencia del pasado en la rica tradición oral de las canciones populares charras. Antes incluso de su estancia como estudiante, la figura influyente de Dámaso Ledesma Hernández había marcado su relación con la ciudad y su provincia. Esta afinidad espiritual que trascendía lo temporal quedó fijada para siempre en la esencia misma del poeta granadino. A través de sus lazos personales y de su obra, Lorca tejió una red de relaciones emocionales y artísticas con Salamanca, superando lo meramente profesional. Su retorno ahora a la provincia con la instalación *Federico García Lorca. Salamanca* queremos que se convierta en un tributo a esta conexión perdurada. Nuestro proyecto no solo rinde homenaje al poeta y al territorio que lo inspiró, abre también una ventana a la influencia mutua entre artista y entorno. En este diálogo entre pasado y presente, Federico y sus compañeros nos invitan a reflexionar sobre la intersección entre identidad personal y cultural, donde destacan la importancia de los lugares en la configuración del individuo y su obra. En este contexto, la exposición *Federico García Lorca. Salamanca*, en diez escenarios de la provincia simultáneamente, quiere mostrarse como testimonio vivo de la perdurabilidad del arte enlazando, y vinculando, generaciones y geografías.

#### *Viaje de estudios de Federico García Lorca a Salamanca.*

El 21 de octubre de 1916 marcó el inicio de la inmersión de Federico García Lorca en la riqueza cultural de Salamanca. Acompañado por sus colegas Luis Mariscal Parado, Francisco López Rodríguez, Ricardo Gómez Ortega y Rafael Martínez Ibáñez, llegó a esta ciudad en una excursión cultural dirigida por el catedrático Martín Domínguez Berrueta. Estos jóvenes, distinguidos con la Matrícula de Honor en la asignatura de Teoría de la Literatura y de las Bellas Artes en la Universidad de Granada, se embarcaron en un viaje de estudios organizado por la Subsecretaría de Instrucción Pública para vivir en directo los monumentos que habían estudiado en los libros, explorando el barroco, el gótico y, especialmente, el románico, ausente en su región natal de Andalucía.

El propósito del viaje era estudiar la riqueza cultural y arquitectónica de varias ciudades de España, con un enfoque particular hacia la historia del arte y la literatura. Salamanca, con su imponente patrimonio, se convertía en destino crucial de este periplo educativo y enriquecedor. Esta experiencia académica, denominada "Excursión de Investigaciones Artísticas", entraba de lleno en los principios de la Institución Libre de Enseñanza, a la que estaba afiliado Berrueta. A su llegada, fueron recibidos por el vicerrector de la Universidad de Salamanca, Enrique Esperabé de Arteaga. Sin embargo, la acogida en Salamanca parece que no estuvo a la altura de las experiencias anteriores del grupo, en claro contraste con el cálido recibimiento que habían recibido en Andalucía, donde el poeta Antonio Machado les había brindado una entusiasta bienvenida en su instituto de Baeza. La recepción en Salamanca fue fría. Resultaba paradójico, habiendo sido Berrueta alumno de la Universidad y ejerciendo como profesor auxiliar durante el rectorado de Miguel de Unamuno.

Tras establecerse en el Hotel Comercio, cercano a la Plaza Mayor, los estudiantes dedicaron el fin de semana a explorar la ciudad. Federico y sus compañeros se sumergieron en un itinerario, meticulosamente planificado por Berrueta, que abarcaba la visita a los monumentos más emblemáticos y a los rincones más íntimos y menos conocidos, como la casa de Doña María la Brava, la iglesia románica de San Juan de Barbalos, o el Colegio de Nobles Irlandeses.

Tras una visita a La Flecha, en la ribera del Tormes, que había inspirado la célebre poesía de Fray Luis de León “*Del monte en la ladera...*”, el acto académico, anunciado por la prensa local, tuvo lugar un lunes en el paraninfo del histórico edificio de la Universidad y contó con la presencia del Rector Salvador Cuesta Martín, el Vicerrector, Enrique Esperabé y Pascual Meneu, catedrático de hebreo y arabista, amigo cercano de Unamuno. Sin embargo, la convocatoria apenas atrajo a algunos asistentes, junto a los cinco universitarios.

Además de las actividades académicas, el viaje de García Lorca a Salamanca incluyó también otros eventos sociales, como una velada organizada por la Facultad de Letras de Granada, donde Federico tuvo la oportunidad de compartir su talento musical al piano. Aunque la asistencia al evento fue limitada, su actuación fue elogiada por su sensibilidad y destreza interpretativa. Al término de los tres días, Lorca escribió a sus padres, mencionando que había tocado el piano en la casa del Rector, quien les había obsequiado con vino, dulces y tabaco. Es importante señalar que, en ese momento, el Rector era Salvador Cuesta, no Unamuno, injustamente destituido de su cargo por motivos políticos.

La estancia de Lorca en Salamanca, bajo la tutela de Martín Domínguez Berrueta, marcó un período de enriquecimiento académico, pero también un quiebro en las relaciones personales. La crónica del viaje, publicada por Berrueta en la revista *Lucidarium*, destacó el recital de piano de García Lorca y el rico encuentro informal con destacadas personalidades locales, como el canónigo D. Tomás Redondo y el archivero Sr. Larrauri, así como su experiencia con Miguel de Unamuno, quién dejaría una profunda huella en su vida y en su obra, y le dedicaría el poema titulado “El último canto”. Este viaje también reveló ciertas tensiones y desavenencias entre García Lorca y Domínguez Berrueta, marcando un punto de inflexión en su relación. Aunque Berrueta fue un mentor influyente en su devoción por la literatura, Federico optó por honrar a su profesor de música Antonio Segura Mesa, dedicándole el libro *Impresiones y paisajes* (1918). Federico en esta primera publicación se mostró contrariado ante el estado lamentable que presentaban algunos edificios emblemáticos de Salamanca, casi en ruinas, mientras se levantaban otros modernos: «[...] Es verdaderamente angustioso lo que pasa en España con estas reliquias arquitectónicas... Todo trastornado... pero con qué visión artística tan deplorable. [...] Recordemos la Salamanca ultrajada, con el palacio de Monterrey lleno de postes eléctricos, la casa de las Muertes con los balcones rotos, la casa de la Salina convertida en Diputación, y lo mismo en Zamora y en Granada y en León... ¡Esta monomanía caciquil de derribar las cosas viejas para levantar en su lugar monumentos dirigidos por Benlliure o Lampérez! [...]».

Esta primera visita de Federico García Lorca a Salamanca en 1916 fue mucho más que un simple viaje educativo. Fue descubrimiento personal, un encuentro con la riqueza cultural y artística y un momento decisivo en la formación intelectual del joven poeta y dramaturgo. Su experiencia en Salamanca dejó una profunda impresión en su vida y en su obra que permanecería siempre latente.

#### *Encuentros intelectuales de Federico García Lorca en Salamanca.*

El segundo viaje documentado de Federico García Lorca a Salamanca, el 28 de mayo de 1932, fue definitivo en la vida del poeta andaluz, que ya había alcanzado renombre en el panorama literario español. Esta visita estuvo enmarcada por su participación en una conferencia titulada “Arquitectura del cante jondo” en el Teatro Moderno, organizada por el Comité de Cooperación Intelectual. Acompañado por dos grandes amigos desde Madrid, Carlos Morla Lynch y Rafael Martínez Nadal, Federico vivió tres días intensos, documentados meticulosamente por Morla Lynch en su obra *En España con Federico García Lorca* (1957). Este relato, cuajado de detalles y reflexiones, ofrece una ventana única para comprender la vida del poeta y su relación con Salamanca.

Desde su llegada y consciente del papel que desempeñaría como conferenciante, según señala su amigo Carlos Morla (2008): «Federico ha asumido hoy una cierta apostura de solemnidad, cierto aire sentencioso inusitado en él». Aunque su discurso fue el evento principal, los momentos fuera del escenario también causaron una profunda impresión. Durante su estancia, García Lorca tuvo la oportunidad de recorrer los lugares emblemáticos de la ciudad en compañía de intelectuales locales y amigos, como Luis Domínguez Guilarte, hijo de Martín Domínguez Berrueta. En estos paseos Federico reveló su sensibilidad por la arquitectura y la historia de Salamanca, en reflexiones personales con su mentor.

El encuentro con Unamuno fue sin duda uno de los momentos más destacados de la visita de Lorca a Salamanca. La conversación entre ambos, descrita con meticulosidad por Morla Lynch y Martínez Nadal, revela la profundidad del respeto mutuo y la admiración entre el joven poeta y el eminente filósofo. Este intercambio intelectual con reflexiones sobre la vida, la muerte y el significado último de la existencia, dejó una marca indeleble en Lorca y enriqueció su visión del mundo y su identidad como artista.

La conferencia sobre el “Cante jondo” fue el punto culminante de la visita de García Lorca a Salamanca. Su actuación, combinó la recitación de poemas con la interpretación de diversas canciones con su guitarra, cautivando al público, a la vez que reveló su profunda conexión con la tradición del flamenco. La crítica entusiasta de Rufino Aguirre Ibáñez en *El Adelanto* destacó la importancia del poeta como un intérprete genuino del alma española, enraizada en la tradición y la autenticidad del cante jondo: «Sale Lorca con un poco de miedo. Le vemos la guitarra bajo el brazo, como a los tocaores, y una sonrisa humilde que dice: ¡Perdonad!, me he retrasado. ¡Señoras y señores! (...) y saca unas cuartillas. Todas desiguales, grandes, chicas, con membrete, escritas en cualquier sitio, donde la inspiración —el duende— le pusiera en trance de escribirlas».

Lorca actuó en el Teatro Moderno, conocido también como la “Bombonera de Don Cayo”, novedoso centro cultural salmantino de principios del siglo XX. Inaugurado en 1909, este teatro ofrecía una variedad de espectáculos, desde zarzuelas hasta conciertos y películas. Su gestor, Don Cayo Alvarado, estableció normas estrictas para garantizar la calidad y la originalidad de las actuaciones. Diseñado por el arquitecto catalán Carlos Grasset, el Teatro Moderno destacaba por su fachada ecléctica con capacidad para albergar hasta seiscientos espectadores. A lo largo de los años, el teatro se adaptó a las demandas cambiantes del público, convirtiéndose eventualmente en un cine antes de ser demolido en 1965 para dar paso a un edificio residencial. El Teatro Moderno dejó una marca perdurable en la memoria colectiva de Salamanca.

#### *La resonancia de La Barraca en Salamanca.*

El 12 de abril de 1933, la ciudad de Salamanca se convirtió en testigo del fervor cultural y teatral que creaba el grupo universitario La Barraca. Este conjunto, dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, presentó una selección de obras clásicas españolas con un espíritu de difusión cultural y compromiso artístico.

La elección de Salamanca como destino para La Barraca no fue fortuita. Federico, con su profundo conocimiento de la cultura española y su empeño con la difusión del teatro clásico, reconoció en la capital charra un escenario propicio para llevar a cabo su misión artística. La ciudad, con su rica historia y su ferviente tradición intelectual, proporcionaba el telón de fondo perfecto para las representaciones de obras emblemáticas de Calderón de la Barca y Cervantes, cuidadosamente seleccionadas por el granadino.

La compañía de La Barraca, respaldada por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos y subvencionada por el Ministerio de Instrucción Pública, tenía la misión de acercar las joyas del teatro clásico español a públicos populares en diferentes regiones de España. Los periódicos

locales, como *El Adelanto*, dieron amplia cobertura de la visita, destacando el entusiasmo y la dedicación del grupo en su labor cultural itinerante.

El vínculo entre La Barraca y Salamanca se refuerza con la presencia de personalidades locales en su elenco. Julia Rodríguez Mata, actriz salmantina del grupo, participó en las representaciones de *La cueva de Salamanca* y *La vida es sueño*, con papeles significativos como "Cristina" y "El Agua". Hija del doctor Rodríguez Pinilla, amigo personal y médico de Unamuno, supuso un vínculo especial entre el grupo teatral y la comunidad local.

En su discurso previo a las representaciones, Lorca aludió a la importancia de llevar la cultura a las masas y al mundo rural y destacó el valor de las obras de Cervantes, a menudo eclipsadas por otros autores. Su participación en la dirección artística y la adaptación de los textos evidencian su influencia en cada aspecto de la producción teatral. Suyos fueron los figurines de cuatro de los protagonistas de la representación de *La cueva de Salamanca*.

El legado de La Barraca en Salamanca no solo reside en las memorables representaciones de obras clásicas, sino también en el intercambio cultural y la conexión con figuras locales. Este grupo dejó una huella perdurable en la historia cultural de la ciudad y en la memoria de quienes presenciaron su arte en el ya citado mítico Teatro Moderno. *El Adelanto* (1933) recogía el 15 de abril cómo Lorca había pronunciado «encendidas frases de elogio para el llorado maestro Ledesma [fallecido cinco años atrás], en cuyas canciones está la base del espectáculo regional proyectado». El diario salmantino reseñaba también el interés del grupo hacia el medio rural salmantino en la excursión a los "Saltos del Duero".

La presencia de García Lorca en Salamanca no fue un acontecimiento aislado. El poeta había mantenido una relación espiritualmente muy estrecha con la ciudad, la provincia y sus habitantes, mucho antes de su visita con La Barraca, porque, la alargada sombra de Dámaso Ledesma le había acompañado desde mucho tiempo atrás. A través de sus conexiones personales y su obra literaria, Federico había tejido poderosos vínculos emocionales y artísticos con Salamanca en sus creaciones literarias. En esta nueva visita se fundieron, aún más, los lazos del granadino con Salamanca.

#### *La amistad entre Federico García Lorca y José Amorós.*

El 10 de junio de 1936, dos meses antes de su trágica muerte, apareció publicada en las páginas del diario *El Sol*, bajo el título de "Diálogo con García Lorca", la que se considera la última entrevista al escritor granadino. En ella se recoge la conversación entre Federico y su amigo Luis Bagaría, periodista sobresaliente y caricaturista de la época. Confiesa aquí Lorca su admiración por la tauromaquia, considerándola como una de las manifestaciones culturales más ricas y sublimes de España. Critica también la falta de reconocimiento por parte de escritores y artistas hacia este espectáculo, atribuyéndolo a una educación pedagógica errónea. Para Lorca, la fiesta de los toros representaba el drama humano en su forma más desnuda, donde la muerte se entrelaza con la belleza en un espectáculo de intensas emociones.

Durante una tertulia taurina y reflexionando sobre la presencia del "duende" en el toreo, destaca Lorca la necesidad de esta fuerza misteriosa para alcanzar la verdadera expresión artística en la plaza. Ese elemento esquivo se convierte en compañero indispensable del torero en su lucha contra la muerte y la geometría del ruedo. Identifica en algunas figuras legendarias del toreo la encarnación del valor y de la entrega, resaltando cómo estos maestros trascienden lo meramente técnico para alcanzar la excelencia artística. La tauromaquia para Federico no es solo un rito, sino un símbolo que envuelve su obra y su pensamiento, revelando la profundidad de su conexión con el arte, la vida y la muerte. En este sentido, el poeta granadino concibe el festejo de los toros como la máxima expresión de la fuerza creadora.

Albert Bensoussan, en su biografía *García Lorca* (2010), revela cómo la tauromaquia marcó la vida del poeta. Siendo su padre accionista principal de la plaza de toros de Granada, Federico frecuentaba las corridas desde temprana edad. Su fascinación por este ritual, y en particular por la figura del torero, se evidenció cuando, aún adolescente, se deleitó imitando a cierto torero durante un carnaval. Seguramente, una de las atracciones de Lorca hacia el torero como personaje residió en el riesgo de la muerte en la plaza. Esta fascinación se evidenció cuando, ya reconocido como escritor, participó en el homenaje a Góngora en 1927, organizado por Ignacio Sánchez Mejías, torero y hombre de letras cuya amistad influiría notablemente en la obra y reflexiones de Lorca. Ian Gibson en su obra *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936* (1998) relata cómo en las conferencias del poeta en el Ateneo de Sevilla, sus amigos lo comparaban con un torero famoso, destacando la devoción con que su público lo aclamaba. Entre otros, cuenta Rafael Alberti cómo «[...] el fervor llegó a su apogeo cuando Lorca recitó una selección de sus romances gitanos. Se agitaron pañuelos, y Adriano del Valle, amigo de Federico desde 1918, se emocionó tanto que subió sobre su silla y le arrojó la americana, el cuello de la camisa y la corbata, como si el granadino acabase de hacer un pase soberano en el ruedo». La percepción pública de García Lorca como poeta-torero se fue acrecentando hasta convertirse en una encarnación poética del torero frente a la muerte.

En la efervescente atmósfera cultural de comienzos de 1935 se entrelazan diversas figuras consagradas que se vinculan con la tauromaquia; entre ellas, García Lorca y el torero salmantino Pepe Amorós. Este periodo se caracteriza por los honores y las penas que acompañan la vida del poeta granadino, cuya obra había alcanzado ya reconocimiento nacional e internacional, también momentos de dolor por la trágica muerte de su amigo Ignacio Sánchez Mejías.

La amistad entre Federico García Lorca y José Amorós se forja a través de encuentros en el madrileño Café Lyon, centro de tertulia para la Generación del 27 y toreros afines. En estas tertulias, sobresalen personalidades como Pablo Neruda y Eduardo Ugarte, donde la presencia de Amorós es descrita como la de un torero valiente con profundo respeto por Sánchez Mejías. Lorca, consciente del valor de esta amistad, le pide al pintor José Caballero que evite mencionar la palabra “muerte” en una ilustración, recordando la historia de cómo Amorós sufrió un grave percance tras mencionarla.

En este contexto, en enero de 1935, Federico García Lorca recibió tres cartas autógrafas, remitidas desde Salamanca por un individuo identificado como Carlos, que revelan una relación cercana y cómplice, destacando en ellas el uso de términos inventados, característicos del estilo lorquiano. Carlos, cuya verdadera identidad era Luis Carlos José Felipe Juan de la Cruz Fernández y López-Valdemoro -hijo de Luis Fernández Clérigo, abogado y diputado republicano- se encuentra en Salamanca, donde utiliza el nombre ficticio de Jaime Romero Diz, después de abandonar sus estudios de Derecho en Madrid sin el consentimiento de su padre. En esas cartas, le pide a Federico un contacto con Pepe Amorós para que le ayude a realizar el sueño de ser torero. Utilizando un lenguaje humorístico y juguetón, Carlos imita la estructura de la “Canción tonta” de Lorca para expresar su deseo de ser torero, lo que puede interpretarse como un gesto de admiración y emulación hacia el poeta. La particular correspondencia entre Carlos y Federico evidencia una conexión particular, no solo en términos de amistad, sino de fascinación. Aunque no se encuentra una respuesta de Lorca a las cartas de Carlos, su presencia en Salamanca en el contexto del tricentenario de la muerte de Lope de Vega sugiere la posibilidad de otros compromisos que le pudieron distraer temporalmente.

#### *El bordado popular en la Sierra de Francia y Federico García Lorca.*

La reinterpretación y relación con las figuras zoomorfas y fitomorfas está presente a lo largo de toda la producción gráfica de García Lorca. Ya en la mítica escenificación del *Misterio de*

*los Reyes Magos* en Granada en 1923, García Lorca, Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla, utilizaron figuras recortadas, inspiradas en miniaturas del *Codex Granatensis*. Este manuscrito, que contiene parte del *Liber de natura rerum* de Tomás de Cantimpré, aborda temas como los árboles oraculares consultados por Alejandro Magno y el *caladrius*, ave blanca con dones proféticos. Lorca y Lanz tuvieron acceso al códice, posiblemente a través del bibliotecario universitario en Granada. En su poema tardío, “Casida de las palomas oscuras” (1932), Lorca incorpora elementos de esta fuente medieval de manera significativa. En este mismo sentido, los diez dibujos que Lorca realizó en Nueva York, entre los que se encuentra “Autorretrato en Nueva York”, presentan animales fabulosos para lo que encontró inspiración, no solo en las iluminaciones del *Beato de Liébana* del Escorial, sino también en la exploración de otras imágenes medievales que representan animales salvajes atados, además de iconografías populares de las que pudo tener conocimiento en sus viajes por España y particularmente en Salamanca, donde aparecen representados pájaras, peces y leones con una gran riqueza cromática.

La presencia de la rica iconografía zoomorfa tanto, en el bordado popular de la Sierra de Francia como en la obra de Lorca, supone una riqueza simbólica que trasciende su representación literal. El conocimiento de esta particular herencia de nuestra provincia debió reforzarse en Federico en los sucesivos viajes que realizó a Salamanca. En este sentido, singularmente la figura del ave, ha sido objeto de interés y significación permanente en la obra de este poeta universal. La compleja y completa iconografía zoomorfa, en general y la de la *pájara* en particular, conocida familiarmente como *polla* o *pollita* entre las mujeres ancianas serranas, es símbolo de lo femenino, la fecundidad y el amor. Su presencia en los bordados, junto a otros elementos como el árbol de la vida, refleja una compleja, inigualable y perdurada manifestación del arte popular.

Federico García Lorca se apropió de esta figura y dotó a la pájara de una presencia recurrente en su obra, fusionando sus apariencias y genialidad, convirtiéndola en protagonista. En la obra del poeta granadino, la pájara adquiere múltiples significados y funciones. Desde su presencia en canciones infantiles o en obras como *Los títeres de cachiporra*, *Mariana Pineda* y *Viaje*, entre otras, explora Federico diversos aspectos de la condición humana a través de esta figura. En *Mariana Pineda*, la pájara se convierte en símbolo de la libertad y de la naturaleza frente a la opresión humana.

La presencia morisca ha dejado una huella indeleble de su arte y cultura en la Sierra de Francia. Su influencia, documentada en diversas investigaciones, se refleja en la presencia, mantenida hasta hoy, de diversos oficios. Según el antropólogo Antonio Cea Gutiérrez, en su tesis doctoral *Antropología Regional Reflejada en las Joyas de la Sierra de Francia y Candelario, SXV-SXX* (1982), la labor artesanal de los moriscos en la comarca es evidente en la indumentaria, la alarifería y otras disciplinas decorativas. Serafín de Tapia, en su investigación sobre *Las Redes Comerciales de los Moriscos de Castilla la Vieja* (1992), destaca también la importancia de esta minoría en el comercio y la arriería, fundamentales profesiones difusoras, también de acarreo cultural.

Sin duda, las distintivas y deslumbrantes singularidades artísticas de los bordados salmantinos cautivaron profundamente a Federico García Lorca, quien se destaca como una de las mentes más creativas y multifacéticas de la Generación del 27. La fascinación de Lorca por estos bordados no es sorprendente, considerando su formación en la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y su estrecho vínculo con la Residencia de Estudiantes a la que estaba estrechamente unido Manuel Bartolomé Cossío. Dos años antes de ingresar Federico García

Lorca en la Residencia de Estudiantes, en 1917, Natalia, hija de Cossío se casó con Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes.

Manuel Bartolomé Cossío (Haro, 1857 - Collado Mediano, 1935) fue un destacado pedagogo krausista e historiador del arte español. Estudioso y sucesor de Francisco Giner de los Ríos en la (ILE), Cossío desempeñó un papel crucial en la renovación educativa en España. En 1901, fue nombrado para la cátedra de Pedagogía General del Museo Pedagógico Nacional y en 1904 se convirtió en catedrático de Pedagogía Superior en la Universidad de Madrid.

Dado su trasfondo educativo y el contexto cultural en el que se desarrolló, es muy probable que Federico García Lorca haya tenido acceso a la riqueza del arte popular a través de la influencia de Manuel Bartolomé Cossío, una figura clave en la preservación y promoción de estas manifestaciones artísticas. Su labor en la (ILE) y su rol en la recopilación y exposición de bordados, como los de la Sierra de Francia, reflejan su concepción estética inclusiva. Argumentó que el arte debía expandirse más allá de las Bellas Artes tradicionales para incluir el arte popular, que hasta entonces había sido marginado.

Bajo la dirección de Cossío, el Museo Pedagógico Nacional incorporó los bordados populares como herramientas educativas, con el objetivo de preservar estas manifestaciones y fomentar su transmisión a nuevas generaciones. También organizó talleres y exposiciones, tanto en Madrid como en París, elevando el estatus del arte popular y vinculándolo a la educación y el bienestar social. Su trabajo no solo promovió el valor del trabajo artesanal, sino que también ofreció a las mujeres una vía de sustento a través de la revitalización de técnicas tradicionales.

La Exposición "De Bordados Populares y Encajes", celebrada en Madrid en mayo de 1913, fue un evento crucial para la valorización del arte popular español. Este evento, apoyado por Cossío para el que escribió el artículo *Elogio del Arte Popular* (1913), destacó la importancia cultural y educativa de los bordados y subrayó la riqueza de los diseños salmantinos, reflejando su relevancia en la vida social y cultural de las comunidades.

Ana María Arias de Cossío, catedrática emérita de Historia del Arte, destaca cómo la atención de Cossío al arte popular se basa en su visión innovadora y las metodologías de la ILE. Manuel Bartolomé Cossío promovió una visión inclusiva del arte que abarcaba tanto las Bellas Artes como el arte popular, consolidando su lugar en el patrimonio cultural español y europeo.

#### *Dámaso Ledesma y su influencia en Federico García Lorca.*

En la primera década del siglo XX se publicaron dos colecciones fundamentales de música tradicional española: el *Cancionero Popular de Burgos* (1903), de Federico Olmeda y el *Cancionero Salmantino* (1907) de Dámaso Ledesma. Estas obras marcaron el inicio del estudio del folclore musical español de tradición oral y representan el primer intento (y logro) sistemático de clasificación del rico repertorio de nuestra música vernácula.

Además de estos dos cancioneros, Lorca conocía, como señala Federico de Onís en su obra: *Lorca folklorista* (1941), el *Cancionero de la lírica popular asturiana*, de Eduardo Martínez Torner (1920), y el *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell, en cuatro volúmenes (1918-1922). También los *Cantos españoles* de Ocón (1874) y los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín (1882-1883). Anteriormente, Federico García Lorca en su conferencia sobre el *Cante jondo* (1922), ya había mencionado estos cancioneros: «Desde que Jovellanos hizo llamar la atención sobre la bella 'danza prima' asturiana hasta el formidable Menéndez Pelayo, hay un gran paso en la comprensión de las cosas populares. Artistas aislados, poetas menores fueron estudiando estas cuestiones desde diferentes puntos de vista, hasta que han conseguido que en España se inicie la utilísima y patriótica recolección de cantos y poemas. Prueba de esto son el

cancionero de Burgos hecho por Federico Olmeda, el cancionero de Salamanca, hecho por Dámaso Ledesma, y el cancionero de Asturias, hecho por Eduardo Martínez Torner, costeados espléndidamente por las respectivas Diputaciones».

El *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma Hernández (Ciudad Rodrigo 1866 - Salamanca 1928), distinguido musicólogo, sacerdote, organista y compositor, se convirtió en un referente en el estudio de la música tradicional española. En un período de apenas cuatro meses, recopiló más de 900 piezas en la provincia de Salamanca, lo que le valió el premio en 1905 de la Real Academia de San Fernando de Madrid y el ingreso en dicha institución. Publicado en 1907 por la Diputación de Salamanca, marcó el camino para la recolección y edición de las tradiciones orales de Salamanca posteriores. La obra se divide en siete secciones que abarcan una amplia gama de temas y géneros musicales, tonadas y romances, compendio invaluable de la cultura oral salmantina.

En su Introducción al *Cancionero Salmantino*, Dámaso Ledesma reflexiona sobre su conexión personal con la música popular de España y su motivación para emprender la tarea de recopilar los cantos de la provincia de Salamanca y relata cómo quedó cautivado, desde su niñez, por la belleza de estas canciones antiguas, sintiendo una profunda emoción que no encontraba en las obras de los maestros de capilla modernos. Explica el autor que su único mérito radica en la precisión y la fidelidad con la que ha transcrito los cantos populares, reconociendo que la paciencia y el esfuerzo, dedicados a esta tarea, se han visto recompensados por un generoso reconocimiento social.

El Preámbulo de Tomás Bretón para el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma ofrece una visión elocuente y apasionada sobre la importancia de los cantos populares salmantinos en el contexto de la música española, resaltando su singularidad, relevancia histórica y su potencial para inspirar a las futuras generaciones de artistas. En su papel de introductor, Bretón resalta la importancia de esta colección, valorando su contribución a la preservación y comprensión del rico repertorio lírico español. Subraya, además, el valor especial por rescatar un tesoro musical hasta entonces desconocido. Tomás Bretón enfatiza el carácter distintivo de los cantos populares salmantinos, que se caracterizan por su gracia y profundidad, reflejo de la seriedad y la emotividad del pueblo Charro. Este enfoque único se atribuye en parte a la historia de la provincia, que, a pesar de las influencias externas, ha sabido mantener su identidad musical arraigada en la tradición local. Finalmente, especula Bretón sobre las raíces étnicas de estos cantos, sugiriendo influencias celtas, vetonas, romanas o godas, sin llegar a conclusiones definitivas.

En 1905 la ópera de Manuel de Falla, *La vida breve*, fue premiada en Madrid por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este acontecimiento, aparentemente independiente, estableció un puente entre Dámaso Ledesma y Manuel de Falla, compartiendo ambos el honor de ser reconocidos por la misma institución. La influencia del *Cancionero Salmantino* trascendió el ámbito local, extendiéndose a círculos culturales más amplios, como la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes. En este último entorno es donde la conexión entre el *Cancionero Salmantino* y la propia figura de Lorca cobran relevancia. El poeta granadino, fascinado por los etnotextos presentes en la obra de Ledesma, encontró inspiración en ella, interpretando varias piezas al piano, como: “El burro de Villarino”, “Los mozos de Monleón”, “Ahí tienes mi corazón” y “El conde de alba” entre otras. Su amigo Federico de Onís en su obra *Lorca folklorista* (1941), señala: «Del cancionero de Ledesma, de la provincia de Salamanca, sacó varias canciones que han llegado a popularizarse a través de su interpretación, entre ellas el romance de Los mozos de Monleón, el fandango Ahí tienes mi corazón y el romance de El conde de Alba. Tocaba también constantemente canciones salmantinas como La Clara, El tío Vicente, El burro de Villarino, Segaba la niña y otras, que habían sido ya popularizadas por el mismo Dámaso Ledesma». Lorca armonizó para piano y canto *Los*

*mozos de Monleón*, que luego fue interpretada por La Argentinita y el propio Federico, en el álbum *Colección de Canciones Populares Españolas*, publicado en 1932 en Barcelona.

En este sentido, el historiador y crítico literario granadino José Fernández-Montesinos Lustau (Granada, 1897 – Berkeley, California, EE. UU., 1972), señala que el *Folk-lore o Cancionero Salmantino* era uno de los libros de cabecera de Lorca. José fue amigo de Federico y cuñado de su hermana Concha, además de asiduo tertuliano del Rinconcillo en el Café Alameda de Granada.

La labor de Ledesma no solo inspiró a Lorca, también influyó en otros destacados compositores de la época, como Tomás Bretón, Federico Moreno Torroba, y Gerardo Gombáu, entre otros. Las piezas recopiladas por Ledesma sirvieron de base para la creación de obras musicales que reflejaban la riqueza y diversidad del folclore charro. El legado de Dámaso Ledesma también despertó interés en figuras eminentes del ámbito intelectual español, como Miguel de Unamuno y Luis Maldonado de Guevara. Su trabajo, reconocido por su meticulosidad y su contribución a la preservación de la cultura popular, atrajo la atención de académicos y artistas de la época como Ramón Menéndez Pidal.

A pesar de su importancia, el trabajo de Dámaso Ledesma no agotó el vasto repertorio de tradiciones orales de Salamanca. Muchos de sus materiales inéditos han sido recientemente editados en una segunda parte del *Cancionero Salmantino*, publicada en 2011. Este volumen, cuidadosamente compilado por los musicólogos Pilar Magadán Chao, Francisco Rodilla León y Miguel Manzano Alonso, enriquece y completa la obra original de Ledesma.

La rica tradición oral de la provincia de Salamanca ha sido preservada, contribuyendo a la identidad cultural de la misma, a través de obras posteriores a la labor de Ledesma, con importantes investigadores que le siguieron, como el P. César Morán Bardón en: *Poesía popular salmantina. Folklore* (1924), valiosa colección de canciones tradicionales, acertijos y romances, recopilados directamente de la población campesina. Posteriormente, otras aportaciones notables han enriquecido el cancionero tradicional salmantino, como la de Kurt Schindler: *Música y poesía popular de España y Portugal* (1941) o la de Aníbal Sánchez Fraile: *Nuevo cancionero salmantino* (1943), ampliando el repertorio musical de la provincia y sentando las bases para quienes le siguieron, ya en nuestros días, en esta importante labor de preservación y proyección de la tradición oral salmantina heredada, entre los que destacamos la reconocida labor, investigadora, de recolección y difusión de la cultura tradicional, de Pilar Magadán Chao, Ángel Carril Ramos y Gabriel Calvo, entre otros.

#### *La influencia del romance, “Los mozos de Monleón”, en la obra de Lorca.*

En el concurso convocado en 1907 por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que, como ya se dijo, resultó ganador Dámaso Ledesma con su *Cancionero Salmantino*, uno de los temas más destacados de este repertorio fue, sin duda, el romance de “los mozos de Monleón”, recogido en Villar de los Álamos; posteriormente incluido por César Morán Bardón en su monografía: *Poesía Popular salmantina* (1924). Pero sería Federico García Lorca el verdadero impulsor de su reconocimiento a nivel nacional e internacional. La conexión de Federico con este extraordinario romance es evidente en sus escritos y actividades. En su conferencia “Teoría y juego del duende” define “Los mozos de Monleón” como ejemplo de la tradición poética popular. José Monleón, en *García Lorca, vida y obra de un poeta* (1974), comentando la sensibilidad de Federico en la versión por él armonizada, señala: «Habría, aún que añadir, para aclarar el papel que la música popular desempeña en la sensibilidad de Lorca, su atención a expresiones que no corresponden en absoluto a la comunidad gitana. Hablamos de su armonización de “Los mozos de Monleón”, del *Cancionero Salmantino*, de Ledesma, y de otras canciones andaluzas, populares y no gitanas». Cuenta Jorge Guillén en el prólogo a las *Obras Completas* de Lorca, que, a menudo, en las tertulias y ratos de ocio entre los compañeros

y amigos de la Residencia de Estudiantes de la calle Pinar, Federico -mostrando su vena musical- interpretaba al piano piezas de nuestro folclore y entre ellas, “Los mozos de Monleón”, tema por el que mostraba especial pasión.

La versión lorquiana de “Los mozos de Monleón” fraguó y se divulgó en la grabación a la que puso voz Encarnación López, “La Argentinita”, parece que merced al torero Ignacio Sánchez Mejías. Las versiones de Federico presentaban diferencias significativas con la recopilación original de Ledesma, simplificando aspectos musicales y líricos. El romance cruzó fronteras y fue publicado en Nueva York en 1931, junto a otros temas armonizados por Lorca con el título: *Canciones populares españolas*.

García Lorca, en carta dirigida a José María de Cossío en 1927, expresa su interés en recopilar un corpus de romances populares sobre crímenes en romances, destacando la emoción y belleza de la música presente en estos textos, según puede verse en las *Obras Completas* de Lorca (1977): «En el cancionero de Salamanca existen crímenes populares con una emoción maravillosa [...]El romance del “toro de Matilla de los Caños” es magnífico...».

La familia Menéndez Pidal también jugó un papel importante en la investigación y difusión del romance: Ramón fue uno de los primeros en estudiarlo en su *Romancero Hispánico* (1953), resaltando su importancia como muestra de la tradición moderna y la elaboración colectiva de romances y Gonzalo, en su obra *Romancero* (1965).

El romance de “Los Mozos de Monleón” continuó siendo objeto de estudio y difusión, como lo demuestra el trabajo de Aníbal Sánchez Fraile en su *Nuevo Cancionero Salmantino* (1943). Además, investigadores como Joaquín Díaz en: *Romances truculentos* (1973) y *Cancionero de romances* (1977), han indagado sobre los posibles antecedentes en otras regiones de España, ampliando así su relevancia más allá de Salamanca.

Las múltiples versiones del romance “Los mozos de Monleón”, ofrecen una ventana a la cultura popular y folclórica de Salamanca subrayando su importancia como manifestación de la tradición oral. Las diferencias entre las variantes recogidas a posteriores informantes por investigadores posteriores a Dámaso Ledesma, reflejan la naturaleza cambiante y dinámica de la transmisión oral. El análisis de este romance revela una estructura narrativa concisa que contribuye a su intensidad trágica. Los personajes, especialmente la viuda y madre del mozo protagonista, representan tensiones generacionales y sociales, mientras que el toro actúa como símbolo de la muerte y de la naturaleza indomable. La tragedia se desencadena cuando el mozo, en su fatal destino, desafía la prohibición materna y se enfrenta al toro:

Los mozos de Monleón se marchan a arar temprano  
por venir al mediodía para dirse al toro un rato.  
Al hijo de la viuda el remudo no le han dado  
y él dice que ha de ir al toro ni aunque lo busque prestado.  
-¡Primita Dios, si le encuentras, que te traigan en un carro,  
el sombrero y la enguarina de los inciestos colgando!-.  
Tres mozos de Monleón, de la Alberguería cuatro  
se cogen las garrocheras, se marchan la nave abajo,  
en el medio de la nave al vaquero han encontrado.  
Le preguntan por el toro y el toro ya está encerrado:  
-¡muchachos, no entréis al toro, porque el toro este es muy malo,  
que la leche que mamó se la dí yo por mi mano,  
muchachos, no entréis al toro, que os hace mil pedazos!-.  
-Y nos haga o no nos haga ya venimos arrestados-.  
Manuel Sánchez llamó al toro, ¡nunca le hubiera llamado!  
Por el pico de una albarca lo ha sacao debajo ´l carro;  
por el pico de una albarca, y lo ha tirado por alto.

Tres pañuelos le han metido y con este ya van cuatro.  
No le detienen la sangre que le sale de un costado.  
Llamaron al señor cura por si puede confesarlo;  
confesarlo ya no puede, que ese mozo está muy malo.  
Al rico de Monleón le piden bueyes y carro  
para llevar a ese mozo que el torito le ha matado.  
A la puerta la viúda reculan bueyes y carro.  
-¡Aquí tiene usted su hijo como usted lo ha demandado,  
el sombrero y las abarcas de los inciestos colgando!-.  
A los nueve días justos la viuda salió bramando;  
cada bramido que daba, más que el toro de ocho años.  
-¡Madres que tengáis hijos, no le echéis la maldición,  
que una que le eché yo al mío bien de veras me salió!-.

(versión inédita recogida por Antonio Cea en Los Santos (Salamanca),  
y cantada por el tío Linos, de 81 años, el 6 de febrero de 1979).

El antropólogo Antonio Cea Gutiérrez, en su artículo *«Lo que vestía Manuel Sánchez, el mozo de Monleón, la tarde funesta en que un toro le dio muerte»* (2004), profundiza en el significado del romance del siguiente modo:

«La desproporción que ofrece este romance, entre la maldición de la madre y la desobediencia del hijo, desaparece si entendemos desde la mujer lo que en su tiempo suponía el estado de viudedad (en este caso también viuda de hijo) y falta de consideración social en que vendría a caer con esta muerte presentida que ella trata de impedir. Por la temeridad del hijo quedará sin sombra y desprotegida. El uso de la maldición por la desobediencia del hijo (clave y esencia de este romance), que la viuda acaba aborreciendo, supone, en el Monleón de mediados del siglo XVIII, la localización particularizada de un tema universal y clásico, conocido en la Grecia arcaica como el “ará” o maldición familiar, y demuestra, en nuestro caso, la vigencia de un mundo creencial muy antiguo. Al animal macho que mata se contrapone la figura de la mujer fiera que mata con maldiciones y brama a los nueve días al resto de las madres como madre universal. El arrepentimiento con que concluye el texto: “madres las que tengáis hijos...” induce a catalogar este tema como “exemplum”. La figura y carácter de terribilidad de este personaje nefasto - la madre viuda-, según algunas versiones, acaba dando bramidos, en otras, en cambio, aparece desmayándose y sobrepasada por el umbral del dolor ante la pérdida del hijo. Ello delata, en el primer caso, la presencia de una mentalidad ancestral y silvestre, la de aquella Edad, primera y dorada, cuando los animales hablaban. En el otro caso, más humano, se advierte la influencia de una concepción occidental cristiana donde la viuda funciona bajo el icono de “Mater Dolorosa”, lo que en arte se conoce como Piedad o Llanto sobre Cristo muerto. No es de extrañar, por ello, que esta resumida tragedia popular, dada a conocer por don Dámaso Ledesma en su Cancionero Salmantino (1907), fascinara a García Lorca, que se convirtió en el gran divulgador de nuestro romance».

Las generaciones que fueron niños y jóvenes entre los años 60 y 80 se familiarizaron con este romance por las magistrales interpretaciones que de él ofreció en Televisión Española la cantante y actriz Nati Mistral (1928-2017), que tuvo siempre “Los Mozos de Monleón” como pieza estrella de su repertorio musical.

*“El burro de Villarino” en el repertorio de Federico García Lorca.*

Federico García Lorca, en su búsqueda de la autenticidad y la raíz popular, habría encontrado en esta composición una fuente inagotable de inspiración. Como defensor de la

cultura popular y el folclore, Lorca habría reconocido en “El burro de Villarino” la expresión genuina del alma campesina y la lucha contra las adversidades. A través de su obra, Federico buscaba dar voz a los marginados y exaltar la belleza de lo cotidiano, elementos que convergen con la esencia misma de este canto tradicional. En la vida del granadino la canción “El burro de Villarino” ocupó un lugar destacado, como una manifestación de su vínculo profundo con la tradición popular española y su capacidad para llevarla a escenarios internacionales, donde su voz y música al piano se proyectaba con su extraordinaria seducción.

En el Prólogo del disco de Gabriel Calvo: “Canciones populares de Salamanca de 2000”, Antonio Cea señala: «No es menos totémico el asno protagonista sin nombre, conocido como El burro de Villarino. Tema aparentemente jocoso, éste entrañable platero de las Arribes del Duero viene a simbolizar el desentendimiento entre el reino animal -obligado a una vida mísera y sometida- y el hombre. El burro de Villarino pertenece al género medieval conocido como “plancto”, en este caso duelo por un animal, ejemplo emparentado con el llanto a la pérdida de una gallina del *Corbacho*.». Con este mismo sentido de lamentación tragicómica, Cea, nos apunta un paralelo en el cancionero asturiano, que dice: «¡Quién me ayudará a llorar la muerte de una gallina, que ayer tarde yo la vi con el rabiquín pa arriba!»

Este canto, originario del pueblo de Villarino de los Aires en Las Arribes del Duero salmantino, relata la muerte de un burro que transportaba vinagre. Recogido en el Cancionero Salmantino de Ledesma y convertido hoy en el mejor emblema identitario de esta población arribeña. En el tejido de la tradición oral de Villarino emerge este canto emblemático que ha trascendido fronteras y llevando consigo la esencia y la sátira de un pueblo marcado por la vida rural y las relaciones humanas. “El burro de Villarino”, entonado con ritmos burlescos, se erige como un testimonio vivo de la creatividad popular y la crítica social. La pervivencia de esta canción local se ha convertido en eco de la memoria colectiva y estandarte de Villarino y del modo de ser de sus habitantes.

Lorca incluyó “El burro de Villarino” en su repertorio musical. Tanto en reuniones en la Residencia de Estudiantes o en fiestas con amigos y personalidades en España o en América, Lorca sentía una irresistible atracción por esta canción. Su entusiasmo al interpretarla al piano contagiaba a quienes le escuchaban, dejando huella en numerosos testimonios, cartas y entrevistas que han dado forma a su legado. El relato de las veladas de García Lorca en la casa neoyorquina de Mr. y Mrs. Brickell, narrado por sus anfitriones, describe cómo el poeta se entregaba al piano, compartiendo el humorístico relato de la familia que perdió tan entrañable compañía animal. Desde Nueva York, en carta a sus padres y hermanos, menciona cómo sus canciones, incluyendo “El burro de Villarino”, fueron aclamadas en una reunión en la casa de la escritora Nella Larsen. Su gran amigo Carlos Morla Lynch revela en su libro: *En España con Federico García Lorca* (1957), cómo, con su música, Federico se ganaba los corazones de quienes le rodeaban. Deleitó a los presentes creando un ambiente mágico con esta canción. Conocida como “*Riberana*” en el entorno académico salmantino y armonizada para cuatro voces por don Bernardo García Bernalt, era interpretada en la segunda mitad del siglo pasado por el coro universitario, bajo la batuta de su hijo, Jesús García Bernalt, como inexcusable canción de entrada en los conciertos, especialmente en los que tuvieron lugar en Francia y Portugal.

Ya se murió el burru que acarrea la vinagre,  
ya lu llevó Dios de esta vida miserabre.  
Él era valiente, él era mohinu,  
él era el aliviu de todo Villarinu.  
¿No te acuerdas, Burru, cuando por Pereña  
tú me dabas coces y yo te daba leña?  
Todos los vecinos fueron al entierru  
y la tía María, con el ventiosenu.

Fue notable el impacto, transnacional, de esta canción que arrancó con Federico García Lorca, destacando su interpretación por figuras como Víctor Jara, quien, junto a Atahualpa Yupanqui, otorgó nueva vida a esta melodía. La trascendencia de “El burro de Villarino”, más allá de las fronteras regionales, ilustra la universalidad del folclore y su capacidad para unir comunidades distantes bajo un mismo hilo musical. La figura del “burro de Villarino” adquiere un nuevo significado, representando no solo la nostalgia por un pasado perdido, sino también la resistencia ante la homogeneización cultural. Así como Lorca abogaba por la preservación del folclore como una forma de resistencia frente a la modernidad, los habitantes de Villarino de los Aires encuentran en esta canción un ancla que los conecta con sus raíces y les recuerda la importancia de mantener viva su herencia cultural.

#### *Las nanas infantiles salmantinas y Federico García Lorca.*

En la conferencia sobre “*Las nanas infantiles*” pronunciada por García Lorca, el 13 de diciembre de 1928 en la Residencia de Estudiantes, nos adentra en el apasionante mundo de las canciones de cuna, destacando su importancia y diversidad. Desde el inicio, García Lorca nos sumerge en una atmósfera poética, invitándonos a explorar los rincones más íntimos y emocionales de la cultura popular española. En ella explica su punto de vista sobre las canciones de cuna, mostrando su interés por las salmantinas, señalando su especificidad y contrastándolas con las del resto de España y Europa. En este contexto, Salamanca emerge como un tesoro de nanas infantiles para Federico, cada una con su propia historia y peculiaridades.

En su redacción para la conferencia Federico revela la dualidad de las nanas, donde la melancolía y la ternura se entrelazan para calmar el sueño de los niños. Las canciones de cuna, más que simples melodías, son portadoras de historias e identidades populares, transmitiendo emociones y experiencias a través de las generaciones. Desde los pueblos más pequeños hasta las localidades más pobladas, las nanas salmantinas resuenan con una voz única, tejiendo un vínculo profundo entre la madre y su hijo, en ejemplos como “Las vacas de Juana”, “Duérmete, niño pequeño” o “Palomita blanca”.

En Tamames, localidad del Campo Charro salmantino, en la conmovedora nana, “Las vacas de Juana”, Federico vislumbra la vida cotidiana del campo, la conexión con la naturaleza y el cariño maternal. Pero las canciones de cuna salmantinas no se limitan a la mera funcionalidad de inducir el sueño en los niños; trascienden, aportando una visión única de la realidad y del mundo que las rodea. Con la leche de las madres llega también a sus hijos no solo el alimento y el sueño, también la herencia diaria de sentimientos, tradiciones y valores. En Béjar, la nana “Duérmete, niño pequeño” resuena con la profundidad y la sabiduría de las generaciones que la han transmitido. En sus versos, se entrelazan la devoción, la esperanza y la protección materna, creando un lienzo sonoro que retrata la vida y las creencias del pueblo salmantino. No solo se trata de melodías que acunan el sueño de los niños. En la nana de Alba de Tormes, “Palomita blanca”, encontramos un matiz diferente, una sutileza lírica que revela una realidad más velada. Versos tejidos con la delicadeza de un encaje que sugieren historias, secretos y emociones ocultas. La nana se convierte así en un espejo de la vida, reflejando las complejidades y contradicciones del mundo adulto.

Más allá de su función de arrullar al niño, las nanas son también reflejo de la vida cotidiana y de las preocupaciones de las mujeres. García Lorca nos invita a reflexionar sobre el papel de las canciones de cuna en la construcción de la identidad cultural. Más que simples canciones son un puente entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad. En Salamanca este legado se preserva con orgullo. De modo que, las nanas salmantinas no son meras canciones de cuna, sino cápsulas de identidad cultural, espejos de la vida y las tradiciones del pueblo charro. A través de estas melodías, también se perpetúa la memoria colectiva, se

celebra la belleza de lo cotidiano y se transmite el legado de generación en generación, en un ciclo eterno de canciones y sueños, que Lorca ayudó a proyectar con optimismo hacia el futuro.

*La Alberca en el camino de la renovación del teatro en Federico García Lorca.*

La localidad de La Alberca, de proverbial observancia en la custodia de sus tradiciones, fue muy señalada en el viaje de Lorca al sur de Salamanca en enero de 1935, año en que se celebraba el tricentenario del fallecimiento de Lope de Vega con una serie de actividades que avivaron el debate en torno a los clásicos españoles. Una de las contribuciones más destacadas fue el montaje de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), con estreno el 25 de enero en la Sala Capitol de Madrid por el Club Teatral Anfistora, dirigido por Pura Ucelay y Lorca, cuyo montaje fue muy ponderado por parte de la crítica y del público.

Un año atrás, entre octubre de 1933 a marzo de 1934 Lorca había realizado un decisivo viaje a Argentina y Uruguay, en el que en diversas conversaciones manifestó su firme compromiso con la renovación del teatro. En este sentido, en una entrevista en enero de 1934, en Buenos Aires con Octavio Ramírez de *La Nación*, ya había señalado: «Yo escojo, adapto, dirijo la escena y la interpretación, compongo las músicas y las danzas». Y para reforzar la actualización de la adaptación de las obras señala: «Como escenógrafos, tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso». Y nombra varios de sus amigos que le acompañan en el empeño, entre los que se encuentran: Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, José Caballero, Santiago Ontañón, Manuel Fontanals y Luis Sáez de la Calzada. También, en 1933, se tradujo el libro *Lope de Vega y su Tiempo* (1932) del hispanista alemán Karl Vossler, obra elogiada por José Fernández Montesinos.

El 3 de marzo de 1934 fue estrenada en Buenos Aires la adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega realizada por Lorca, y volvió a hablar en defensa de la integración de canciones y bailes, mencionando de modo explícito la autoridad de Karl Vossler: «Con alegría y profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo. Vossler, el gran tratadista de Lope de Vega, lo aconseja diciendo: “Hoy no se puede representar una obra clásica íntegramente sino dándole un nuevo ritmo”, y yo añadido: y exaltando lo que tuvo de espectáculo en su época, es decir, con la ayuda de la danza y el canto» (Lorca, Obras completas). Federico García Lorca admiraba la capacidad de Lope para recoger el sabor de las canciones y las costumbres tradicionales españolas de su tiempo, recreándolas magistralmente en su obra.

La meticulosidad en la preparación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de cada detalle escénico y la calidad del vestuario llevó al grupo a emprender un viaje por lugares emblemáticos de Toledo, Cáceres y Salamanca. La búsqueda de trajes regionales y canciones populares les llevó a La Alberca, entre otras poblaciones serranas, no descartándose su presencia en Mogarraz y Miranda del Castañar. Federico y Pura encontraron en el corazón de la Sierra de Francia la inspiración y los elementos necesarios para dar vida a los personajes de la obra. Los trajes de Montehermoso y especialmente los de La Alberca encarnaban la esencia misma de la tradición.

Pura Ucelay, entrevistada a mediados de los años cincuenta por Agustín Penón, investigador norteamericano sobre la vida de Lorca, escribe: «Pura Ucelay me cuenta también divertida sus experiencias en un viaje de seis días que hicieron juntos en 1935, buscando viejas canciones populares y trajes regionales para montar *Peribáñez...*». Esta expedición estaba

integrada por Agustín de Figueroa, marqués de Santo Floro, su amigo Antonio Calero, el actor Andrés Mejuto, la propia Pura Ucelay y Lorca. Iban en el coche del marqués que él mismo conducía.

Sabemos gracias a Pablo Neruda, a quien el granadino conoció nada más llegar a Argentina en 1933 y se convertiría en uno de sus mejores amigos y confidentes, que la comitiva de Federico y Pura recaló para alojarse una noche en el jardín renacentista de la Abadía, conjunto que había sido declarado Bien de Interés Cultural en 1931 por el gobierno de la II República.

Los jardines de la Abadía, ubicados en el Palacio de Sotofermoso, en la localidad de Abadía, Cáceres, limítrofe con la provincia de Salamanca, es un magnífico ejemplo de la jardinería renacentista del siglo XVI en España, con influencias hispanomusulmanas. Este jardín fue encargado por el III Duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582). Su estructura refleja las características típicas del Renacimiento español, con un diseño en terrazas que combina elementos decorativos y paisajísticos con un profundo simbolismo cultural. El lugar, propiedad de los duques de Alba, no solo fue un impresionante enclave natural, sino también un centro de encuentro para algunos de los más destacados poetas y escritores de la época. Personajes como Garcilaso de la Vega, Juan Boscán y Lope de Vega frecuentaron este espacio, donde se celebraban academias literarias que promovían el intercambio de ideas y la creación poética.

Estos jardines no solo fueron una estancia de recreo y esparcimiento para la aristocracia, sino que se convirtieron en un símbolo de prestigio intelectual y artístico. La presencia de esculturas y fuentes en estos parajes refuerza la idea de que los duques de Alba buscaban crear un ambiente que reflejara su cultura y poder, al tiempo que rendían homenaje a sus amistades literarias. Este entorno bucólico y refinado servía como escenario para la creatividad, donde la poesía y la literatura fluían al compás de la belleza natural.

La Abadía también fue testigo de acontecimientos históricos relevantes, al albergar a figuras como los Reyes Católicos y Felipe II, quienes encontraron en este recinto un refugio de tranquilidad y disfrute. Los jardines, considerados por muchos como el mejor de su tiempo, eran un símbolo de la grandeza y el mecenazgo de los duques de Alba, quienes, al acoger a poetas y escritores, contribuyeron significativamente al desarrollo de la literatura española.

El palacio de Sotofermoso de la Casa de Alba fue habitado por Lope de Vega y mencionado en su comedia *Las Batuecas del Duque de Alba*, además de ser descrito en el verano de 1593 en su poema de cincuenta octavas, *Descripción de "la Abadía", jardín del Duque de Alba*, en el que ofrece una rica evocación de este espléndido recinto. Lope lo eleva a la categoría de "octava maravilla", comparándolo con el Parnaso, la montaña sagrada de la mitología griega, lugar de reunión de las musas. Este paralelismo subraya tanto la ubicación privilegiada del jardín como la belleza de las esculturas que decoraban sus espacios.

En el poema, Lope de Vega, describe inicialmente el jardín de cuadros y señala su ubicación en la terraza superior. Posteriormente, destaca la fuente dedicada a Pegaso, el mítico caballo alado cuyo golpe en el monte Helicón habría dado origen a la fuente Hipocrene, símbolo de inspiración poética. En su relato, detalla la abundancia de fuentes y la riqueza escultórica del jardín, donde figuras como César, Nerón, Séneca, Agripina y Cleopatra se presentan como guardianes de las narrativas históricas y mitológicas. La fuente de la barca, otra de las maravillas del jardín, es explicada con gran detalle. Aquí, sitúa a cuatro dioses, entre los que destaca la "gran diosa madre de amor" en la proa, junto a Neptuno en la popa. Finalmente, en la Plaza de Nápoles, se detiene en la fuente central, refiriéndose a Baco, Neptuno, Juno, Pálas y otras figuras mitológicas, todas esculpidas con maestría, simbolizando la templanza, el poder y la belleza. El poema concluye con la especificación de las puertas-ventanas que dan al río Ambroz, así como

de los juegos de agua que allí se encontraban, reflejando la interrelación entre la naturaleza circundante y la arquitectura del jardín.

A mediados del siglo XVIII, el estado del jardín ya mostraba signos de deterioro, como lo relató el cronista Antonio Ponz en su *Viage de España*. Desde entonces, el abandono ha causado una pérdida considerable de su estructura original, quedando en pie solo algunas ruinas, como las puertas-ventanas y la estatua de Andrómeda en la Plaza de Nápoles. Este fue el estado en el que lo encontró Federico García Lorca en enero de 1935, idéntica imagen que, cincuenta años después, inspiró a Florencio Maíllo a crear la serie pictórica “Los Jardines de Abadía” en 1985.

Una anécdota relatada por Pablo Neruda, en una conferencia en París, revela un momento singular durante la estancia en los Jardines de la Abadía, donde Lorca se vio envuelto en un suceso perturbador:

«Me acuerdo ahora de uno de sus recuerdos. Hace algunos meses salió de nuevo por los pueblos. Se iba a representar “Peribáñez”, de Lope de Vega, y Federico salió a recorrer los rincones de Extremadura para encontrar en ella los trajes, los auténticos trajes del siglo XVII que las viejas familias campesinas guardan todavía en sus arcas. Volvió con un cargamento prodigioso de telas azules y doradas, zapatos y collares, ropaje que por primera vez veía la luz desde siglos. Su simpatía irresistible lo obtenía todo.

Una noche, en una aldea de Extremadura, sin poder dormirse, se levantó al aparecer el alba. Estaba todavía lleno de niebla el duro paisaje extremeño. Federico se sentó a mirar el sol junto a algunas estatuas derribadas. Eran figuras de mármol del siglo XVIII y el lugar era la entrada de un señorío feudal, enteramente abandonado, como tantas posesiones de los grandes españoles. Miraba Federico los torsos destrozados, encendidos en blancura por el sol naciente, cuando un corderito extraviado de su rebaño comenzó a pastar junto a él. De pronto cruzaron el camino cinco o siete cerdos negros que se tiraron sobre el cordero y en unos minutos, ante su espanto y su sorpresa, lo despedazaron y devoraron. Federico, presa de miedo indecible, inmovilizado de horror, miraba los cerdos negros matar y devorar al cordero entre las estatuas caídas, en aquel amanecer solitario».

En la conferencia pronunciada por Pablo Neruda el 21 de enero de 1937, en la Maison de la Culture de París, en el marco de las Jornadas de Solidaridad con la República Española, confesó seguidamente que: «Cuando me lo contó al regresar a Madrid, su voz todavía temblaba, pues la tragedia de la muerte obsesionaba hasta el delirio su sensibilidad infantil». Este episodio, recogido en las *Obras Completas de Neruda* (1967), revela la profunda impresión que este suceso dejó en la mente de Lorca.

El incidente ocurrido en los Jardines de la Abadía del Palacio de Sotofermoso nos pone en la pista del interés de Federico García Lorca por este singular escenario, especialmente asociado a Lope de Vega, su gran referente intelectual.

La pequeña localidad de Abadía, donde se encuentran los jardines, está situada a poco más de veinte kilómetros de la localidad industrial de Béjar, que ofrecía una amplia gama de alojamientos. La decisión de pernoctar en este pequeño enclave, probablemente, respondió a una motivación emocional relacionada con su valor histórico lopista.

Sin duda, Federico García Lorca se aferró a elementos vinculados a Lope de Vega para reforzar su defensa del teatro como herramienta de transformación social, especialmente en un momento en que se intensificaban los ataques hacia su obra y persona, tras el estreno de *Yerma* el 29 de diciembre de 1934 en Madrid. *Yerma*, representaba una crítica profunda y progresista a la situación social de las mujeres en la España de su tiempo. A través de la tragedia, Lorca explora cómo la sociedad patriarcal impone un modelo rígido de identidad femenina, centrado

en el hogar, el matrimonio y, sobre todo, la maternidad, y romper con ello, no era fácilmente asumible por determinados sectores sociales de la época.

Indiscutiblemente, Federico conocía que Lope de Vega había vivido en Alba de Tormes, entre 1590 y 1595, acogido durante su destierro por el V Duque de Alba, Don Antonio Álvarez de Toledo (1568-1539). Y que trabajando como secretario y gentilhombre del duque exploró el sur de la provincia de Salamanca y el norte de Cáceres acompañándolo en los viajes por sus posesiones, lo que le proporcionó inspiración para muchas de sus obras. Lugares como La Alberca, Las Batuecas, Las Hurdes y La Vera se convirtieron en escenarios de su imaginación. Para Lorca, seguir los pasos de Lope en esta región fue una manera de conectar con una rica tradición literaria que admiraba profundamente. No debemos olvidar que Federico García Lorca veía en Lope de Vega un modelo fundamental para su labor de renovación teatral, a la que estaba firmemente comprometido. Lope, uno de los más grandes dramaturgos del Siglo de Oro español, transformó el teatro de su época y sentó muchas de las bases sobre las que Lorca construiría su propia obra.

Andrés Soria Olmedo, en su artículo «De Lorca a Lope» (2016), señala que «Lorca alcanzó los aires de Lope en poesía y teatro, desde que era estudiante de Letras hasta componer *La casa de Bernarda Alba*, es decir durante toda su vida activa, (...) y en el proceso de asimilación contó con la filología, por obra de su paisano, amigo y luego cuñado José Fernández Montesinos». Montesinos relata como: «(...) Allá por los años 33 o 34, cuando yo enseñaba en Madrid, leía a mis alumnos el *Peribáñez* de Lope, y al llegar a aquellos extraordinarios cantares y danzas del acto primero, una de las chicas del curso, tan lista como poco erudita, dijo entusiasmada: «¡Pero esto parece de Lorca!». Tenía razón, y probablemente sacó un sobresaliente como una casa por aquel rasgo de agudeza crítica. Sí, aquello parecía de Lorca porque muchas cosas de Lorca parecen de Lope. (...) Ellos [Lorca, Alberti] tomaron de la mano a Lope y lo volvieron a acercar al español de hoy (...) Pero, y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había venido yo, que no había escrito versos lopescos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi generación mejor podía entender. (...) Se reanudó verdaderamente la historia de España, se encontró la verdadera entraña en Lope (...), se tuvo una voluntad de reintegración desconocida antes».

El *Fénix de los ingenios* abordó temas universales como el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía. Estos mismos temas se encuentran en la obra de Lorca, quien los adaptó a su contexto histórico y social. Además, aprendió de Lope el uso estratégico de las danzas y la canción popular en el teatro, como señala Lázaro Carreter en 1960: «Lorca aprendió de Lope el uso estratégico de la canción popular o popularizante». Lope era conocido por incorporar canciones y elementos de la cultura popular en sus creaciones, lo que les daba frescura y dinamismo. Lorca, apasionado por la música desde su infancia, siguió este ejemplo. Su teatro está lleno de referencias musicales, y la música popular se convierte en un componente esencial en sus obras.

Este viaje no solo era una búsqueda de material para sus montajes, sino también una reafirmación de su compromiso con el teatro y su renovación. Lorca se identificaba con la afirmación de Manuel Bartolomé Cossío de que el Arte Popular «no admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados». En una entrevista en Buenos Aires en 1934, Federico defendió la necesidad de inversión en el teatro, subrayando que la otra mitad del teatro debía ser «depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura». Esta visión integraba elementos visuales y musicales, contando con la colaboración de destacados artistas contemporáneos.

Lorca adaptó y dirigió la escena y la interpretación de sus obras, componiendo las músicas y las danzas, y siempre tuvo un enfoque interdisciplinar, similar al de Lope de Vega. La palabra "canción" se repetía constantemente en su vida y obra, reflejando cómo la música era esencial en su teatro. La incorporación de canciones populares no solo revitalizaba el teatro clásico, sino que también conectaba a la audiencia con sus raíces culturales. Lope revolucionó el teatro español con la creación de la *Comedia Nueva*, un género que rompía con las convenciones clásicas y se caracterizaba por la mezcla de elementos trágicos y cómicos. Este enfoque innovador permitía una mayor flexibilidad y creatividad en la dramaturgia, y acercaba el teatro a un público más amplio. Lorca, al igual que Lope, buscó democratizar el teatro y hacerlo accesible a todos, integrando elementos populares y folclóricos en sus obras orientadas al corral de comedias.

Uno de los momentos más interesantes del viaje fue el descubrimiento del traje de Vistas que se utilizó para el personaje de Casilda. Este logro, no estuvo exento de dificultades, como revelan los recuerdos de Federico, que tuvo que convencer al párroco de la Alberca para que le prestara o vendiera el traje, de tal modo que: «A la salida del teatro el día del estreno, García Lorca no podía ocultar la satisfacción: “Sí –nos dice–; hemos recorrido muchos kilómetros en busca de trajes... ¡Lo que luchamos para que un cura nos prestara uno!... ¡Lo que tuvimos que rogarle para convencerle!... Yo estoy encantado y satisfecho del éxito... Lo confieso...”» (Lizárraga y Aguilera, 2009). Trajes considerados por Lorca como «*expresiones populares vivas*», en línea con su búsqueda de autenticidad en el arte popular. En su apasionado discurso el día del estreno, Lorca expresó: «Hemos elegido los trajes de las mujeres de Monte Hermoso y de La Alberca como expresiones populares vivas, que pueden por su tradición animar con nobleza y tranquilidad la atmósfera de Lope. Hemos ido a comprarlos a estos pueblos porque ninguna modista acertaba con el estilo del pliegue violento y la ternura casta del volante, sabroso como un pan caliente». La conexión de Federico y su grupo con La Alberca no solo se limitó a la adquisición de trajes, también se integraron en la insólita atmósfera del pueblo, empapándose de su cultura y tradiciones. Isabel Lizárraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre señalan, en su obra *Federico García Lorca y el teatro clásico*, cómo un anónimo redactor del diario *Ya*, posiblemente Melchor Fernández Almagro, titulaba el mismo día del estreno: «*Trajes populares auténticos para “Peribáñez”*», dando cuenta también en el artículo de curiosas anécdotas sobre cómo se había realizado la compra de trajes, la actitud de los lugareños y el intento de engaño que en Montehermoso sufrió Pura Ucelay con un traje de hombre por el que había pagado veinticuatro duros.

En este mismo sentido lo relató Agustín de Figueroa en el diario *Ahora*, cuatro días después del estreno, acompañado de un amplio reportaje fotográfico del día de la representación, en el que aparecen junto a Federico y Pura todos los actores y actrices que interpretaron la obra: «Refajos, capas, cobijas, capotas, collares y otras prendas que dormían en el fondo de arcenes vetustos y familiares, fueron descubiertos y traídos por Pura Ucelay de Montehermoso, La Alberca, Plasencia, Aceituna y otros pueblos pintorescos de Cáceres, Toledo y Salamanca. [...] Tenía Capitol anteanoche el aspecto brillantísimo de una ‘première’ en París».

El grupo de viajeros pasó al menos una noche en el Hotel Comercio de Béjar. Penón relata que «recorrieron varios pueblos de las provincias de Cáceres y Salamanca. En Béjar, al llegar a la fonda, Federico se encargó de rellenar las hojas del registro de todos a su manera. Así que en la mía puso que tenía quince años, y en la de él que era aprendiz de poeta, y que había nacido en Asquerosa, lo que además de no ser verdad a los de la pensión les debió parecer una ofensa» (Penón, 2009). Este episodio, aunque trivial, se convirtió en parte de la leyenda que rodea la

figura del poeta en su paso por Béjar, demostrando una vez más su capacidad para dejar una huella en cada lugar que visitaba.

Lorca y sus acompañantes también visitaron la localidad de Ciudad Rodrigo. Unas anotaciones improvisadas del granadino sugieren que estuvo frente al capitel del «diablo tocando unas cuernas» en la catedral mirobrigense. Esta visita, un especial homenaje de Lorca a Dámaso Ledesma Hernández —referente esencial en su incursión en el folclore salmantino—, resalta el fuerte componente emocional que impregnó este singular viaje de una semana por la Sierra de Francia y sus alrededores.

Federico García Lorca, en su discurso durante la "función de gala" del estreno de *Peribáñez* del 25 de enero, defiende la necesidad de reconectar el teatro contemporáneo con la rica tradición del teatro clásico español. Critica duramente la indiferencia hacia este legado, señalando cómo empresarios, actores y público han contribuido al olvido de obras fundamentales de autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Lorca lamenta que el teatro nacional, único en el mundo, haya sido relegado a la sombra en favor de comedias superficiales que han roto la conexión con las expresiones dramáticas profundas y valientes del pasado.

En este contexto, Lorca elogia el esfuerzo del Club Teatral, dirigido por Pura Maortua de Ucelay, en la representación de *Peribáñez*. Aunque no perfecta, la puesta en escena refleja un profundo respeto y entusiasmo, adaptando la obra a la sensibilidad moderna sin perder su esencia. Un detalle importante del montaje es la elección de los trajes, que fueron adquiridos en los pueblos de Montehermoso y La Alberca. Estos trajes, cargados de simbolismo y tradición popular, aportan una autenticidad que conecta la obra con su herencia cultural.

En la alocución recogida por Mario Hernández en su artículo "Federico García Lorca, hispanista" (2003), Lorca concluye agradeciendo al público por su apoyo, subrayando que esta representación no solo es un homenaje a Lope de Vega, sino un esfuerzo por revivir el verdadero teatro nacional, basado en los talismanes imprescindibles de la creación artística: la valentía y la libertad.

El viaje que realizaron Federico García Lorca, Pura de Ucelay y sus amigos a La Alberca y otras localidades de la provincia de Salamanca en enero de 1935 no solo reavivó la pasión teatral del granadino, sino que lo acercó aún más a su gran referente intelectual, Lope de Vega, dejando una huella imborrable en la memoria colectiva de estos lugares. Este recorrido, que trascendió la simple visita, ejerció una profunda influencia en la vida cultural de la comarca, sembrando las semillas de un legado teatral que ha perdurado a lo largo de los años.

La influencia de Lorca y su grupo no se limitó a su propio desarrollo artístico, sino que tuvo una repercusión en las comunidades que visitaron. En particular, La Alberca es un lugar emblemático donde la pasión por el teatro "inspirado en parte" por la estela del poeta, ha continuado floreciendo. Este vínculo especial se ha mantenido vivo a través de la Asociación Cultural Cateja Teatro de La Alberca, una organización fundada en 1975 por Moisés Serrano, que se ha dedicado a promover y fomentar la cultura a través del teatro.

Cateja Teatro ha sido fundamental en la revitalización y preservación de las tradiciones culturales de La Alberca, utilizando el teatro como medio para transmitir valores, historias y costumbres arraigadas en la comunidad. La asociación no solo se ha comprometido a mantener viva la herencia cultural de la Sierra de Francia, sino que también ha adoptado la visión lorquiana de un teatro que conecta profundamente con las raíces populares y que busca representar la autenticidad y la esencia del pueblo.

El legado de Federico García Lorca en La Alberca se manifiesta no solo en la continuidad de la actividad teatral, sino también en la manera en que esta ha influido en la identidad cultural de la localidad. Los habitantes de La Alberca han hecho del teatro una parte integral de su vida comunitaria, celebrando su historia y tradiciones a través de representaciones que combinan elementos modernos con las costumbres y valores de antaño. Este enfoque no solo honra la memoria de Lorca y su paso por la comarca, sino que también asegura que su influencia perdure a través de las generaciones.

La Asociación Cultural Cateja Teatro es, en muchos sentidos, un reflejo de la visión de Federico sobre el teatro como una herramienta poderosa para la educación, la cultura y la transformación social. Al seguir los pasos del poeta y sus amigos, La Alberca ha logrado convertir el teatro en un pilar fundamental de su vida cultural, manteniendo viva la llama que Lorca encendió en su visita a estos pueblos salmantinos. Así, la pasión teatral de García Lorca continúa resonando en La Alberca, no solo como un recuerdo del pasado, sino como una fuerza viva que sigue inspirando a la comunidad albercana y enriqueciendo su legado cultural.

El Teatro Municipal de La Alberca, ubicado en la antigua Casa Grande de los Alba, quienes protegieron a Lope de Vega durante su destierro en Salamanca, establece un vínculo permanente entre Federico García Lorca, Lope de Vega y La Alberca, uniendo para siempre sus legados en este histórico lugar.

#### *Travesía de La Barraca por Salamanca y Béjar en 1936.*

La Barraca representó para Federico García Lorca mucho más que una compañía teatral aficionada; fue el gran laboratorio donde poner en práctica su visión de un teatro accesible, educativo y transformador, que también, desarrolló en el ámbito del teatro regular. Y en este sentido, la influencia de Lope de Vega fue especialmente evidente en el proyecto.

Inspirado por la tradición teatral lopesca, buscó llevar el teatro clásico a las comunidades rurales de España. En sus recorridos, la compañía universitaria presentó obras de Lope de Vega, entre otros autores del Siglo de Oro, acercando estos textos fundamentales a un público que rara vez tenía acceso al teatro, democratizando la cultura y promoviendo la justicia social. Su metodología innovadora, la colaboración con artistas contemporáneos y la integración de la música y la tradición popular, hicieron de La Barraca un proyecto único y trascendental en la historia del teatro en España.

En 1936, el grupo teatral universitario La Barraca emprendió una serie de representaciones en diversas localidades españolas, incluyendo Salamanca y Béjar, que figuraban como destinos destacados en su itinerario. La visita de Federico García Lorca a Béjar en enero de 1935, acompañado por Pura Ucelay para preparar el vestuario de la obra *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, probablemente quedó grabada en su memoria y lo llevó a incluir a Béjar en la programación de La Barraca en la temporada siguiente.

Sin lugar a dudas, seguir los pasos de su gran referente intelectual, Lope de Vega, por el norte de Cáceres y el sur de la provincia de Salamanca en enero de 1935, le brindó una justificación emocional para asegurar la presencia de la compañía, cerca de las localidades de Abadía y La Alberca, especialmente vinculadas al *Fénix de los Ingenios*.

Jacinto Higuera en su obra *Recuerdo del teatro universitario la Barraca* (1996) explica el contexto social de la época: «A principios de 1935 o a mediados de este el ambiente generalizado en toda la nación cobraba un tinte poco propicio para la misión de La Barraca,

misión de paz por excelencia, que, unido al éxito profesional y personal de Federico, propició el que La Barraca fuese espaciando sus actuaciones de modo que fue perdiendo su continuidad hasta casi su desaparición». A pesar de todo, finalmente, en abril de 1936 se representan los *Entremeses* y *El caballero de Olmedo* en Sabadell, Barcelona y Tarrasa, tras sus estancias previas en Salamanca, Béjar y Ciudad Real.

La primera visita de La Barraca a Salamanca había tenido lugar el 12 de abril de 1933, cuando García Lorca y su grupo presentaron sus obras en el Teatro Moderno. En aquel entonces, el Teatro-cine Coliseum aún estaba en construcción, pero en la primavera de 1936, este majestuoso edificio era ya un centro cultural emblemático en la capital salmantina. En este escenario el grupo representó la obra maestra de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, junto con el *Retablo de las Maravillas* de Cervantes, consolidando así su presencia en la escena cultural salmantina.

El Teatro-cine Coliseum, erigido sobre los terrenos del antiguo parador de los Toros en Salamanca, supuso un gran impulso cultural y de entretenimiento para la ciudad. Diseñado por el arquitecto Genaro de Nó en estilo art-decó, este edificio de tres plantas con una fachada de 20 metros de altura y 19 de ancho, se destacaba por su innovador diseño y su ubicación estratégica entre la calle Espoz y Mina y la Plaza Mayor. La construcción del Coliseum comenzó en febrero de 1931 tras el derribo del antiguo parador, y fue inaugurado el 5 de septiembre de 1933 con la representación de *Medea* de Séneca, dirigida por la compañía Xirgu-Borrás y con la presencia destacada de Miguel de Unamuno. Durante décadas, el Coliseum fue el epicentro cultural de la ciudad, con una capacidad para 1.500 espectadores y modernas instalaciones que lo convertían en un lugar cómodo, tanto para artistas como para el público.

El 19 de marzo de 1936, La Barraca llevó su arte a Béjar, actuando en el Teatro de la Casa del Pueblo de esta localidad. Este edificio, anteriormente conocido como el Teatro Variedades, había sido adquirido por las sociedades obreras en 1931, convirtiéndose en un centro de encuentro y expresión. La representación de *Fuenteovejuna* en este histórico escenario resaltó la importancia del teatro como un medio de comunicación y reflexión en tiempos de cambio social.

La colaboración de destacados artistas y escenógrafos en el grupo teatral universitario de la talla de Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Santiago Ontañón, Norah Borges, Alberto Sánchez, José Caballero, Ramón Gaya y Ponce de León, entre otros, contribuyó, con la elección de obras clásicas del repertorio español, a consolidar la reputación del grupo como un referente en el ámbito teatral en España. El impacto de La Barraca trascendió lo escénico, para influir también en el panorama social y cultural de la Salamanca de la época.