

UNA "CANTATA" RECUPERADA DE JOSÉ SOMOZA: "LA NINFA DEL TORMES" (1843)

QUINTANA, Emilio
Universidad de Granada

Los cuadernos impresos que publicó en vida el escritor abulense José Somoza (Piedrahíta, 1781-1852) tienen una característica física que los hace sujetos de perdición: son de dimensiones tan reducidas que fácilmente se escabullen de entre las manos o se traspapelan en los anaquelés de las librerías¹. En 1932, José Ramón Lomba y Pedraja publicaba uno de esos cuadernos, *El Doctor Andrés Laguna o El tiempo de las brujas*, con el siguiente comentario: "Cuando en 1904 publiqué las *Obras en prosa y verso* de don José Somoza, hice la lista y se la ofrecí a mis lectores de algunas de ellas que, aun conocidas de mí por el título, no pude incluir entre las demás del autor, a falta del texto... Un ejemplar de ella que ha venido a mis manos en uno de estos últimos años, nos va a permitir hoy un ligero aumento al caudal conocido de las obras de este escritor, ciertamente no señalado por lo copioso de su produc-

¹ Para la vida y la obra de José Somoza sigue siendo imprescindible la edición de sus *Obras en prosa y verso* hecha por José Ramón Lomba y Pedraja (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Museos, 1904), así como la reseña que de la misma publicó Georges Le Gentil (*Bulletin Hispanique*, VIII, 1906, 212-218). Son también de utilidad el libro de Manuel Ruiz Ávila, Instituto Gran Duque de Alba, 1966 y el artículo de Emilio Quintana, "Algunas precisiones en torno a José Somoza (1781-1852) como escritor dieciochesco", *El mundo hispánico de las luces*, Madrid, Editorial Complutense, tomo II, 1996, 1077-1088.

ción literaria"², En efecto, *El doctor Andrés Laguna* no pasa de ser un folleto de dimensiones parecidas –54 por 64 mm. de caja de impresión– a las del resto de los cuadernillos que Somoza fue editando en Sevilla y Madrid entre 1832 y 1837. Dicho folleto apareció impreso en 1846 en Salamanca en la tipografía de Juan Morán, la misma de la que dos años antes había salido *El capón. Novela histórica nacional*, que probablemente es lo mejor que escribió.

Entre las obras a las que Lomba alude como "opúsculos de Somoza de que hay noticia y que no han podido ser hallados para la edición presente"³ se encuentra la que procede a publicarse a continuación: **La ninfa del Tormes**⁴. Sin embargo, no ha sido el azar ni una ardua rebusca detectivesca la que la ha puesto en nuestras manos. De hecho, resulta difícil de entender que Lomba y Pedraja la diera como perdida, ya que se encuentra en el catálogo general de la Biblioteca Nacional (signatura: T-24965). En todo caso, se trata de la única obra de Somoza en los fondos de la Biblioteca Nacional que no pertenece al Legado de Usoz y Río, uno de sus grandes amigos, gracias al cual se han salvado algunos de sus minúsculos cuadernos⁵. Sin duda, estamos ante una obra menor dentro del corpus literario de Somoza. Lo que pasa es que está por hacerse un estudio biográfico y bibliográfico del escritor abulense; este estudio, hoy por hoy, pasa, aparte de por la edición anotada de sus textos fundamentales, por la recuperación de la parte perdida o inédita de su obra⁶.

La ninfa del Tormes se presenta como una "Composición dramática de D. José Somoza, puesta en música por D. Blas Sánchez Ejido, director del Liceo de Salamanca, a cuyo establecimiento la dedica" y no es otra cosa que el libreto para una representación musical de corte escolar que se verificó precisamente allí, en el Liceo de Salamanca. La relación de

² José Ramón Lomba y Pedraja, "Un libro de José Somoza o, si se quiere, un articulito", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, II, 1932, 229-235.

³ Lomba, op. cit., p. XV-XVI. El propio Le Gentil invitaba a seguir con la labor iniciada por Lomba: "Il pousse même le scrupule jusqu'à manquer les limites de sa propre information, invitant les érudits à poursuivre une enquête dont il rapporte lui-même beaucoup d'inédit" (Art. cit., p. 213).

⁴ Salamanca, Imprenta de Herrera Dávila y Compañía, Calle de Espoz y Mina, n.º 7, 1843.

⁵ Cf. Domingo Ricart, "Notas para una biografía de Luis Usoz y Río", *Studia Albornotiana*, XIII, Publicaciones del Real Colegio de España, 1973, p. 437-532.

⁶ En este sentido, destaca la labor de Pilar Sáenz Arenzana, sobre todo en el estudio de la prosa poética de Somoza. Cf. "José Somoza: ¿prosa poética o poema en prosa?", *Tropelías* (Zaragoza), n.º 3, 1992, 149-158.

esta pieza con el resto de la producción dramática de Somoza es ligera. Aunque su teatro no ha recibido críticas muy favorables, contiene piezas interesantes en las que su autor aparece como un notable continuador de la tradición sainetesca de D. Ramón de la Cruz, en concreto del Ramón de la Cruz ilustrado de 1786. Se trata de sainetes escritos para representaciones caseras con actores aficionados —sus sobrinas y otros niños de la localidad. Este es el punto de contacto con la representación de Salamanca, el de ser una pieza para aficionados en una representación privada.

Por lo demás, la relación de Somoza con el mentado Blas Sánchez Egido, director en 1843 del Liceo de Salamanca y músico, se remonta a muchos años antes y está marcada por la intimidad del entorno del poeta⁷. En una carta fechada en Piedrahita el 23 de septiembre de 1843, el mismo año en que se publica esta *Ninfa del Tormes*, dirigida por Somoza a una su "ahijada", encontramos importantes datos acerca de este desconocido personaje⁸. Al tratarse de una carta inédita hasta el momento la ofrecemos en transcripción íntegra, aunque modernizando la ortografía y desarrollando algunas abreviaturas:

"Piedrahita, 23 de septiembre de 1843⁹.

Querida ahijada¹⁰: remito a V. esa aria que tiene para mí, y tendrá para V., la recomendación de estar hecha en memoria de mi herma-

⁷ Es notable la total ausencia del nombre de *Blas Sánchez Egido* en todas las obras, algunas muy eruditas y cercanas al momento, que hemos consultado sobre la música española en el siglo XIX (vid. la bibliografía en las notas siguientes). Según se deduce de la carta que transcribimos a continuación, Sánchez Egido nació en 1815 y su madre era ama de gobierno de la casa de los hermanos Somoza en Piedrahita. Su abuela fue también criada de los Somoza, y su bisabuela, Catalina, que tocaba el arpa, fue ama de cría de M.^a Antonia, la hermana de don José.

⁸ La carta se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Diversos, legajo 8, n.^º 643 (Colección Sanjurjo).

⁹ El año de 1843, aparte de por *La ninfa del Tormes*, fue un año muy productivo para José Somoza. El 1 de abril había terminado y firmado el manuscrito de *El capón. Novela histórica nacional*, que publicará en Salamanca al año siguiente. Unos meses más tarde, el 16 de agosto de 1843, firma, también en Piedrahita, la "Advertencia" para una traducción del *Temistocles* de Metastasio, a la que pondrá música Blas Sánchez Egido. Y el 30 de octubre, por las fechas de su 62 cumpleaños, rubrica su más famoso ensayo autobiográfico: "Una mirada en redondo a los sesenta y dos años", que publica en Salamanca inmediatamente.

¹⁰ Podría tratarse de Javiera Núñez, una de las hijas del fallecido Toribio Núñez, famoso introductor de Bentham en España, y hermana de Cecilia (muerta en 1839), la ahijada favorita de Somoza. Javiera Núñez permaneció junto a Somoza hasta el final de su vida y fue una de las herederas de sus papeles. Cf. Arsenio Gutiérrez Palacios, *De la vida y muerte de don José Somoza*, Ávila, Caja Central de Ahorros, 1974.

na¹¹ y además para que pueda V. comparar la letra de mi traducción con la del original.

El compositor de la música de toda la ópera que es Don Blas Sánchez Egido se ha prestado a ponerla separada para V. a ruego mío¹².

Este Blas, que a más de músico, es honrado y bueno, puedo decir que es hijo de esta casa pues su madre fue ama de gobierno nuestra. Su abuela lo fue también en casa de mis padres y su bisabuela, en fin, fue la que crió a mi hermana por señas, que la Duquesa de Alba echaba en cara a mi hermana cuando reñía con ella que había mamado la leche de la Sra. Catalina que la dormía arpando¹³.

¿Sabe V. de quién es primo? De la hija del Contador de Aranjuez que vive la casa por cima de la de V.

Que sabe música no tiene duda por confesarlo así los profesores, que nunca adulan a los de su oficio. Fue a Madrid a los 11 años y ha seguido la carrera hasta los 28 que tiene de edad¹⁴.

Comenzó el solfeo a los 11 con ...(*nombre ilegible*), el Director del Teatro¹⁵. A los 15 con Lidón el de la Capilla Real la composición y piano,

¹¹ Doña María Antonia Somoza Muñoz, nacida en Piedrahita en 1765, vivió con su hermano desde que se quedó viuda. Debido de morir entre 1842 y septiembre de 1843, fecha de la carta, ya que, en su polémica "Conversación sobre la eternidad" (1842), Somoza dice recoger un diálogo mantenido con su hermana a fines de diciembre de 1841.

¹² Dice Benito Vicens: "Para ser puestos en música por D. Blas Sánchez Egido, escribió dos dramas líricos titulados *La ninfa del Tormes* el uno, y *Temístocles* el otro, este último traducido del célebre de Metastasio" ("Don José Somoza", *Revista Ibérica*, Madrid, tomo VI, n.º 1, enero 1863, p. 34, n. 2). En efecto, Somoza tenía ya preparada la traducción de Metastasio el 16 de agosto de 1843, de modo que el aria a la que se refiere en esta carta podría ser una de las que conforman el *Temístocles*.

¹³ La Duquesa de Alba se había hecho construir un palacio-mansión en Piedrahita por el que pasaron las más importantes figuras intelectuales de la época: Jovellanos, Goya, Meléndez, Quintana, etc. Los Somoza tuvieron diferentes grados de relación con la casa ducal. En cuanto a José el contacto con este llamado "círculo de Piedrahita" fue vital para su formación y le procuró numerosas y fieles amistades, empezando por la propia Duquesa. Cf. Joaquín Ezquerra del Bayo, *La Duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928. El arpa, junto con el clavicordio, fue el instrumento doméstico habitual hasta la aparición de la moda del pianoforte, que se instauró en París en tiempos del Primer Imperio por iniciativa del constructor Érard y, posteriormente, se introdujo en nuestros salones. En Somoza, elementos como "el arpa" son usados para evocar los usos y costumbres de un tiempo pasado que él vivió y que se había perdido completamente por entonces.

¹⁴ Estos datos sitúan el nacimiento de Blas Sánchez Egido en 1815 y su llegada a Madrid en 1826.

¹⁵ El nombre del profesor de solfeo de Sánchez Egido está reescrito y me resulta ilegible.

hasta los 19 que murió Lidón¹⁶. Siguió con Córdova en el piano¹⁷ y en el canto con Rear¹⁸ hasta que dos años hace vino a Salamanca de Maestro del Liceo. ¡Quien sabe si en dicha ciudad sucederá en mérito al difunto célebre Doyagüe¹⁹. Ya se semeja a él en dos cosas: en no ser apto para nada más y en haber vivido con 400 ducados. Pero no quiere seguir porque dice que no puede estudiar los progresos de su arte y quiere huir a Madrid a dar lecciones o aunque sea a afinar pianos porque como soltero le es indiferente el más o menos de renta.

Le verá V. al mes que viene y por eso mando toda esta relación del buen Don Blas.

Es de V. y del ahijado²⁰ su padrino que quiere a usted
José Somoza"

¹⁶ Debe de tratarse del bejarano Alfonso Lidón, vinculado a la Real Capilla de Su Majestad desde 1805 de la que llegó a ser primer organista en abril de 1821. Somoza se equivoca al suponer que murió (si hacemos los cálculos pertinentes, Sánchez Egido estudió con él entre 1830 y 1834), en 1834. En esa fecha se produjo su separación de la Real Capilla, pero no murió hasta 1838. Su hermano José Lidón (Béjar, 1752-Madrid, 1857) estuvo también vinculado a la Capilla Real como Maestro, puesto en el que fue confirmado en 1814; pero murió en 1827, razón por la que nos inclinamos a creer que el Lidón que enseñó "composición y piano" a Sánchez Egido fue Alfonso. Vid. Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 287; y Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de músicos españoles (1868)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, 4 vols. Edición facsímil.

¹⁷ No he podido identificar a este Córdova.

¹⁸ José María Reart y de Copons (Perpiñan, 1786-Madrid, 1857) fue militar y un gran aficionado a la música que ejerció como Maestro de canto. Fue incorporado en calidad de "adicto facultativo" al Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, fundado en 1830. El nombramiento de estos "adictos facultativos", seleccionados entre "profesionales de mérito" que se dedicaban a la música, corría a cargo de la Junta Facultativa del Conservatorio. Vid. Barbieri, *op. cit.*, vol. I, p. 397 y Federico Sopeña, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 24. Reart suele ser considerado como uno de los posibles autores del "Himno de Riego". En 1839 enseñaba canto en el Instituto Español de Madrid.

¹⁹ El salmantino Manuel José Doyagüe (Salamanca, 1755-1842) fue compositor y Maestro de Capilla de la Catedral de Salamanca entre 1789 y 1841. Tomó posesión del cargo a la muerte de su maestro Juan Martín, al que sustituía ya en sus últimos años. Doyagüe fue, pues, el Maestro de Capilla de la Catedral y, además, catedrático de Música de la Universidad de Salamanca durante la práctica totalidad de la vida de Somoza, de ahí que alabe su mérito y le llame "difunto célebre": "difunto" porque acababa de morir hacia nueve meses y "célebre" porque en verdad lo fue, siendo calificado por Rossini como "el primer compositor sagrado del mundo". Vid. Barbieri, *op. cit.*, vol. I, p. 547.

²⁰ Podría tratarse de Matías Núñez, otro de los hijos de Toribio Núñez, que se casó con Teresa Barcia.

José Somoza colabora en 1843 con Blas Sánchez Egido en dos proyectos de drama lírico²¹. En este período de su vida Somoza vuelve los ojos, tras haber estado más centrado a causa de la política en Madrid en la década de los 30 y de la edición de sus obras en la Imprenta Nacional en 1842²², desde Piedrahíta a su madre Salamanca. De hecho, aparte de la **Ninfa**, va a publicar ese año en la ciudad del Tormes un texto autobiográfico: "Una mirada en redondo", fechado en Piedrahíta a 30 de octubre de 1843. Más tarde, en 1846, vuelve a publicar en esta ciudad los ya citados **El capón. Novela histórica nacional y El doctor Laguna o el tiempo de las brujas**.

En la representación de la obrita participaron cinco personas, más un coro de "adictas y discípulas", que hicieron de "genios celestes". La única intención del "compositor", explícita en una nota previa, era la de "ensayar a sus discípulas, acostumbrándolas a cantar y recitar en castellano". Esta idea, que en este caso no pasa del interés pedagógico y didáctico propio de un liceo, puede relacionarse con la polémica contemporánea en torno al uso del castellano para la ópera, en la que desde una posición excéntrica participó Somoza²³. De hecho, así se pone de manifiesto en la "Advertencia" con que encabeza su traducción del **Temístocles** de Metastasio, fechada en agosto de 1843: "Que la lengua castellana sea tan apta como la italiana para la poesía lírica y cantable, no tiene duda a mi juicio..." y, siendo así, Somoza es partidario de la castellanización debido al curioso y muy "somediano" motivo de que "es un acto de beneficencia el facilitar placeres inocentes a la pobre humanidad"²⁴.

²¹ Algunas de las composiciones del poeta abulense fueron puestas en música. Es el caso, que sepamos, de la canción "Una lágrima de Emilia. Canción a la señora de Angulo", musicada en 1834 por el Sr. Eslava, maestro de capilla en la Catedral de Sevilla.

²² Se trata de los dos volúmenes de *Artículos en prosa y Poesía*, Madrid, Imprenta Nacional, 1842. Del primer volumen de esta edición dirá en carta al Obispo de Ávila de 2 de julio de 1851: "Este libro se imprimió de Orden del Gobierno de Su Majestad y se destinó, por el mismo Gobierno (con mi anuencia) el producto de su renta, al establecimiento de Beneficencia llamado Escuela de Párvulos Gratuita, establecido en Madrid con el nombre de *Montesinos*".

²³ Para el "furor filarmónico" y los intentos de españolar la ópera italiana, que había invadido los teatros de nuestro país durante el primer tercio del siglo XIX, cf. la sucinta revisión del asunto en el reciente: Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 276-279. En Barbieri, op. cit., vol. II, p. 307-309 se publica un "Informe a la Reina sobre la necesidad de crear un teatro para dar ópera en Español" (1847) firmado por Ylario Eslava, Basilio Basili y Mariano Martini.

²⁴ La última representación de ópera italiana "con letra española" en los teatros de la Cruz y el Príncipe data del 7 de enero de 1826. La primera representación en España del *Temístocles* de Metastasio se remonta al 4 de noviembre de 1762. Cf. Sterling A. Stoudemire, "Metastasio in Spain", *Hispanic Review*, IX, 1, 1941, p. 184-191.

Desde un punto de vista genérico, podemos considerar a **La ninfa del Tormes** como una "cantata dramática", en la que se alternan las partes recitadas y cantadas de una manera similar a como ocurre en las cantatas líricas que tanto cultivaron los poetas de la Escuela sevillana y de la Segunda Escuela de Salamanca, como Arjona, Cienfuegos, Quintana, Lista, y de las que son paradigmáticas las de Juan Bautista Arriaza (1770-1837). Según la definición de Alfred Coester, una cantata es "a narrative with one or more lyric poems intercalated in the text and in which the protagonist speaks or sings"²⁵. Y añade: "The narrative part of such a poem is usually written in hendecasyllabic verse, either rhymed or blank, while the lyric part which expresses a more intense emotion consists of *octavillas italianas*"²⁶. Esta organización estrófica, en la que se mezclan tiradas de endecasílabos blancos y octavillas italianas, fue la que usaron los traductores españoles de las óperas de Metastasio desde el siglo XVIII y es la que el propio Somoza observa en su traducción del ya citado **Temístocles** del autor italiano y en la propia **Ninfa del Tormes**, obras ambas de 1843²⁷. Es también la organización que se observa en las cantatas de Arriaza, por ejemplo en "La piedad filial o el restablecimiento"²⁸.

Eduardo Benot señaló la característica principal de la octavilla italiana: "Las hay de varias especies; pero todas tienen de común el ser de voces ictiúltimas las rimas de los versos cuarto y octavo"²⁹. Si atendemos a esta definición, encontramos en la obra de Somoza, aparte de las tiradas de versos blancos para recitar, siete octavillas italianas y dos estrofas de diez y siete versos cada una que usan "voces ictiúltimas" y que, lógicamente, iban cantadas. De manera que podemos hacer la siguiente descripción de la obra:

1. Se inicia con el canto de un aria escrita en octavilla italiana y versos heptasílabos en la que, a medida que van entrando, intervienen todos los personajes, menos la ninfa. La estructura (abbCddeC), se completa con la repetición de los versos tercero y cuarto, que cantan todos.

²⁵ Alfred Coester, "Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement", *Hispanic Review*, VI, no. 1, 1938, p. 13.

²⁶ Ídem

²⁷ Por lo demás, Somoza usó de la octavilla italiana en algunas de sus canciones, como "A la cascada de la Pesqueruela" o "A la laguna de Gredos".

²⁸ Cf. *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXVII, 1953, p. 82-84.

²⁹ Eduardo Benot, *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, tomo II, p. 316.

2. Sigue una larga silva en heptasílabos y endecasílabos, que debió de ser recitada y en la que destaca la exposición por parte de Mercurio del asunto por el que los dioses han acudido a pedir consejo a la ninfa del Tormes. Tras la tirada, Mercurio canta un aria, octavilla italiana en versos heptasílabos: abbCaddC. Esta es una de las combinaciones más normales de este tipo de estrofa y aparece, aunque con versos octosílabos, en un aria de la citada cantata "La piedad filial" de Arriaza.

3. Apolo canta otra octavilla en heptasílabos: abbCdeeC. Esta es curiosamente la combinación, aunque con versos tetrasílabos, usada por Espronceda en la "Canción del pirata"; si bien su uso fue abundante en las escuelas salmantina y sevillana³⁰.

4. A continuación, la ninfa responde cantando una décima con versos de seis sílabas: ababcDeceD.

5. Sigue otra octavilla italiana, en octosílabos, cantada por todos los personajes menos la ninfa, instándola a que haga pública su decisión en el pleito: abbCdedC + repetición de los dos versos finales.

6. Canta Venus otra octavilla, en versos octosílabos: abaCdaC.

7. Canta Marte una estrofa de siete versos decasílabos: aabCddC.

8. Como introducción a su respuesta, canta la ninfa una octavilla en heptasílabos (abbCaddC), cuya combinación coincide con la del aria de Mercurio (no. 2). A continuación, la ninfa da su respuesta en una silva de heptasílabos y endecasílabos generalmente pareados.

9. Cantan los cuatro dioses en versos pentasílabos: ababcd ababcd cdc.

10. El final es una octavilla con versos pentasílabos que canta la ninfa (abbCdbC) y cuyos cuatro versos finales repiten todos.

Como podemos observar, la estructura de la composición es la de una "cantata dramatizada" en la que, aparte las tiradas en verso blanco para recitar, las arias, en las que se usa por lo general la octavilla italiana, son cantadas unas veces por un solo personaje y otras por varios³¹. También podemos observar el uso en las arias de versos de distinta medida, lo que abunda en la intención pedagógica de los autores de ensayar a sus discípulas a cantar y recitar en castellano.

³⁰ Cf. Coester, art. cit, p. 11

³¹ Como, por otra parte, en las cantatas de Arriaza en las que se alternan diferentes "vozes".

A continuación va el texto de la pieza. Sigo el impreso de la Biblioteca Nacional (T24965), que consta de 13 páginas y se adorna con tres grabados (dos con motivos musicales y el tercero representando a Cupido). Sólo he modernizado la ortografía:

La ninfa del Tormes

Actores

La ninfa del Tormes. Señorita Peiró

Venus. Señorita Munilla

Mercurio. Sra. Sánchez de Riesco

Marte. N. N.

Apolo. Sr. Alonso

Genios celestes. Adictas y discípulas.

Nota. El objeto del compositor no ha sido otro que el de ensayar a sus discípulas, acostumbrándolas a cantar y recitar en castellano³².

La escena representa la gruta agreste y acuática de la Ninfa que estará reclinada sobre su urna hasta que se levanta a la voz de los Genios; que entran cantando en el Teatro por derecha e izquierda seguidos de Venus y Mercurio por la derecha y de Marte y Apolo por la izquierda.

Coro

Deja las dulces aguas

Dó tu deidad reposa;

Muéstrate, Ninfa hermosa;

A dar más brillo al Sol.

³² Sobre la importancia de la Declamación en el espectáculo musical baste recordar el nombre de la citada institución creada en 1830: *Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina*. En el prólogo de su Reglamento se pondera la trascendencia moral y utilitaria de la Declamación, "de cuya perfección depende en tan gran parte el legítimo fin útil del espectáculo dramático digno de ese nombre, que es una exhortación y escuela representativa de moral, de heroísmo y de todos los vínculos, ornamentos y virtudes sociales". Vid. Sopeña, *op. cit.*, p. 28-29.

Apolo

El Dios Marte hoy te ruega.

Mercurio

La madre de amor llega.

Venus y Marte

Al cielo volver puedes

La paz que de él huyó.

Todos

Muestrate, Ninfa hermosa,

A dar más brillo al Sol.

La Ninfa

¿Mas por qué causa en estos

Peñascos escondidos,

Veo admirada hallarse reunidos

Los que habitan el Cielo?

Mercurio

Paz en ellos

Pon, pues que en su discordia

Vienen a ti los Dioses.

Apolo

Dar prudente

A los mortales puedes

La pública ventura.

Venus

A tus consejos...

Marte

Al oráculo tuyo...

Venus

Fiar su causa...

Marte

Y árbitra dejarte...

Venus

Acude Citera.

Marte

Se ofrece Marte.

La Ninfa

¿De qué felicidad? ¿de qué discordia

Habláis? ¿quién rompe el lazo en que fue unido

Al Dios Marte la madre de Cupido?

Tal confusión mi mente no comprende.

Mercurio

A explicártela voy, ó Ninfa; atiende:

Los Dioses compasivos han mirado

A la ciudad en ciencias eminentes,

Donde estuvo asentado

El templo de Minerva antiguamente,

Y donde hoy con dolor abandonadas

Ven, sin honor ni estímulo las Artes,

Florecentes ya en fin por todas partes.

Han decidido pues en sus sagradas

Actas, establecerlas y crearlas.

¡Prosperarán las Artes! ¡El decreto

Los Dioses dieron ya más al nombrarlas,

Al resolver, las Artes, cuyo objeto
Han de favorecer, no han convenido
Y el congreso inmortal, se ha dividido³³.
Las Artes de la guerra quiere Marte;
Apolo las de agrado y lucimiento;
Yo las que dan al tráfico fomento,
Y Venus con las Diosas de su parte,
Unidas han votado
Un establecimiento consagrado
A dar culto a las Gracias solamente,
Y que las gracias de su sexo aumente.
Tú esta lid lamentable
Sola calmar pudieras;
Sola tú el Iris fueras
Que diese al Cielo paz³⁴.
Tu voto irrecusable
A tu pueblo este día
La suerte dictaría
Y la felicidad.

Apolo

³³ Este verso nos trae a la mente ese otro "congreso mortal" en el que Somoza fue diputado varias veces y sobre cuyas fastidiosas servidumbres dejó escrito un artículo memorable: "La vida de un diputado a Cortes (Comunicado)", *Semanario Pintoresco Español*, Primera Serie, Tomo III, n.º 100, 25 de febrero de 1838, p. 476-77.

³⁴ Conviene aquí evocar la "cantata" que publicó Ignacio Valdés Machuca en la antología *Aureola poética al señor D. Francisco Martínez de la Rosa* (La Habana, 1834), en la que se halaga así al Secretario de Estado: "Tú serías el iris de paz" (Cf. Coester, art. cit., p. 19). Sobre todo si se tiene en cuenta que un poco antes Mercurio ha expuesto que los dioses acuden a la ninfa debido a que "el congreso inmortal se ha dividido".

Es necio el navegante
Si a buscar va otra estrella
Por no mirar aquella
Que al puerto le guió.
Va desaconsejado
El necio pasajero,
Que busca otro sendero
Y el cierto abandonó.

La Ninfa

¿Queréis que aconseje
Que dé al cielo calma?
Mas fuerza es se deje
Que respire el alma.
Que en tanta sorpresa
No acierto a pensar.
Tan alto el objeto,
Tan grande es la empresa,
Que el miedo y respeto
Me obliga a dudar.

Venus

No más dudas, Ninfa hermosa.

Marte

Tu voz, Ninfa, en balde calla.

Mercurio

Habla en fin.

Apolo

Yo diré lo que debes decir, yo diré lo que debes decir.

Decide y falla.

Todos

Oigase tu decisión.

Todos el coro

Oigase tu decisión.

Venus y Marte

Entre niebla engañadora

Falaz senda incieria guía.

Los Cuatro

Sola tú eres nuestra aurora,

Tú el norte eres conductor.

(*Con todo el coro*)

Sola tú eres nuestra aurora,

Tú el norte eres conductor.

Venus

Vuelva en fin al campo amado

El cultivador huído,

Cuyo surco abandonado

Torne en fin a dar verdor.

Las armas aterradoras

No se escuchen, y en el prado

Las asustadas pastoras

Sólo suspiren de amor.

Marte

De la paz en el ocio ominoso

Que no pierda el valor belicoso

El león que a cualquier otra fiera

Con rugir sólamente aterró.
El honor de la selva, el espanto
No a ser llegue el escarnio entre tanto
Del rebaño a quien siempre ahuyentó.

La Ninfa

Si canícula o hielo
Todo el año reinara,
Ni un fruto se lograra,
Ni se abriera una flor.
Próvido manda el cielo
Fría estación y ardiente,
Que alternativamente
Al suelo dan vigor.

(Pausa)

Númenes Celestiales,
Si dar queréis ventura a los mortales
En todas sus diversas profesiones,
Estados, clases, sexos, situaciones,
Ya en la paz blanda, ya en la justa guerra,
ya en brava mar, ya en la segura Tierra
A la Ninfa del Tormes dad oídos.
Haced que en un recinto reunidos
Estén los elementos
Del saber para todos los Talentos,
Del cálculo la ciencia;
En números y líneas la experiencia;
Del diseño elegante y necesario.

Al Genio creador y al operario.
Como de la palabra y la armonía
La magia poderosa
Que a las humanas sociedades guía,
Manda, sujeta y mueve imperiosa.
Si es oráculo oscuro el que he dictado,
¡Dioses! contempladle allí explicado.

(Al decir esto señalará la gruta sobre la cual aparecerá iluminada la palabra Liceo rodeada de los atributos de todas las Artes)

Marte

Así bañado
En sudor honroso...

Apolo

Siempre adornado
De lauro hermoso...

Marte y Apolo

Será el guerrero
Quien triunfará.

Venus

Así envainado
El acero odioso...

Mercurio

El terror pasado
Vuelto en reposo...

Venus y Mercurio

El mundo entero

Respirará.

Los cuatro

Será el guerrero
Quién triunfará,
El mundo entero
Respirará.

La Ninfa

Númen del Cielo
Que el bien repartes,
Danos las artes
De blanda paz;
El mal destierra,
Y en todas partes
Goce la tierra
Felicidad.

Todos

El mal destierra,
Y en todas partes
Goce la tierra
Felicidad³⁵.

Fin

³⁵ Una de las palabras clave del ideario de Somoza es, sin duda, la palabra "felicidad". El concepto de felicidad, por otra parte, se encuentra en el bagaje ideológico de la Ilustración (Vid. José M.^a Maravall, "La idea de felicidad en el programa de la Ilustración", en *Mélanges offerts a Charles Aubrun*, París, Editions Hispaniques, p. 452-462), uno de cuyos puntales es la obra de Fontanelle, *Du bonheur*, cuyas sentencias se encuentran por doquier en la obra somociana (Lomba, *op. cit.*, p. XLIII). Las más "substanciales y sencillas", concordantes con el espíritu de *La Ninfa del Tormes*, las encontramos en su epístola "Sobre la felicidad":

"Las artes y la lectura,
los campestres ejercicios
provechosos, son de posesión segura,
no caros como los vicios,
ni azarosos".

(en *Poesías de don José Somoza*. Madrid. Imprenta Nacional. 1842. p. 71-72).

ESTRATEGIA INSTITUCIONAL. Jose María Hernández. Un análisis de la estrategia institucional en el sector público: el caso de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado. Madrid, 1989. 250 páginas. 15.000 pesetas.

El profesor de universidad Jose María Hernández nos ofrece una interesante investigación sobre el sector público, más concretamente en el caso de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado. La tesis doctoral se divide en tres partes principales: la primera parte titulada "Estructura y funcionamiento de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" nos muestra la evolución histórica de la Caja, su desarrollo y su transformación en la actualidad; la segunda parte titulada "Efectos de la reforma de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" nos muestra las consecuencias de la reforma de 1986 en la Caja, así como las implicaciones que tiene para la administración pública; y la tercera parte titulada "Evaluación y conclusiones" nos muestra las conclusiones y las recomendaciones que el autor considera apropiadas.

RESEÑAS DE LIBROS

En la primera parte titulada "Estructura y funcionamiento de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" el autor nos muestra la evolución histórica de la Caja, su desarrollo y su transformación en la actualidad. La tesis doctoral titulada "Efectos de la reforma de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" nos muestra las consecuencias de la reforma de 1986 en la Caja, así como las implicaciones que tiene para la administración pública; y la tercera parte titulada "Evaluación y conclusiones" nos muestra las conclusiones y las recomendaciones que el autor considera apropiadas.

En la primera parte titulada "Estructura y funcionamiento de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" el autor nos muestra la evolución histórica de la Caja, su desarrollo y su transformación en la actualidad. La tesis doctoral titulada "Efectos de la reforma de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" nos muestra las consecuencias de la reforma de 1986 en la Caja, así como las implicaciones que tiene para la administración pública; y la tercera parte titulada "Evaluación y conclusiones" nos muestra las conclusiones y las recomendaciones que el autor considera apropiadas.

En la primera parte titulada "Estructura y funcionamiento de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" el autor nos muestra la evolución histórica de la Caja, su desarrollo y su transformación en la actualidad. La tesis doctoral titulada "Efectos de la reforma de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" nos muestra las consecuencias de la reforma de 1986 en la Caja, así como las implicaciones que tiene para la administración pública; y la tercera parte titulada "Evaluación y conclusiones" nos muestra las conclusiones y las recomendaciones que el autor considera apropiadas.

En la primera parte titulada "Estructura y funcionamiento de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" el autor nos muestra la evolución histórica de la Caja, su desarrollo y su transformación en la actualidad. La tesis doctoral titulada "Efectos de la reforma de la Caja de Pensiones y Jubilaciones del Estado" nos muestra las consecuencias de la reforma de 1986 en la Caja, así como las implicaciones que tiene para la administración pública; y la tercera parte titulada "Evaluación y conclusiones" nos muestra las conclusiones y las recomendaciones que el autor considera apropiadas.

HERRÁEZ HERNÁNDEZ, José María: **Universidad y universitarios en Ávila durante el siglo XVII. Análisis y cuantificación**, Ávila, Institución «Gran Duque de Alba», Excma. Diputación de Ávila, 1994, 258 p.

El proyecto de reapertura de la Universidad de Ávila está moviendo voluntades, aspiraciones y viejas añoranzas que fueron realidad viva para la ciudad y para toda la Cristiandad durante siglos. La universidad promovió siempre la transmisión y la ampliación de los estudios superiores, otorgando determinados títulos académicos acreditativos del aprovechamiento intelectual y la capacitación profesional de quienes los obtenían –según definición establecida años atrás por el padre C. M. Ajo González de Rapiriegos–. Pero una universidad es asimismo un recurso aglutinador de identidades y un símbolo comunitario de importancia capital. En este marco ciudadano proclive al restablecimiento de la institución universitaria abulense, el libro de José María Herráez adquiere una dimensión que excede el objetivo primigenio del mismo, ya de por sí meritorio; pues el oportunismo temático, si importante, no debe ensombrecer el valor de un trabajo histórico impecable desde el punto de vista metodológico y meritorio desde la perspectiva de su contribución al aumento del conocimiento científico.

El autor pone de manifiesto cómo la fundación del Convento-Universidad de Ávila tuvo en su momento una importancia política, social y cultural indiscutible. Su singularidad derivada de constituir un modelo universitario completamente nuevo en su origen («convento-universidad»); y también completamente nuevo en cuanto a la utilidad social que desempeñó, como centro expendedor de grados académicos de validez universal.

Efectivamente todas las universidades tuvieron la facultad de graduar, pero sólo algunas disfrutaron en el pasado del reconocimiento universal de sus títulos académicos. Esta circunstancia, unida a las facilidades académicas y económicas establecidas para las graduaciones, convirtieron enseguida a la abulense en una de las instituciones más atractivas y más visitadas por los universitarios europeos y americanos: famosa y acogedora para los foráneos; pero paradójicamente desconocida intramuros.

Estas peculiaridades que tanto singularizan a la institución y que la otorgan un carácter excepcional, son abordadas por José María Herráez en un estudio riguroso, bien planteado, bien ejecutado y bien escrito. Dentro del marco de una línea de investigación histórica novedosa, que partiendo de los planteamientos metodológicos de L. Hunt (*The New Cultural History*, Berkeley-Los Ángeles-London, 1989), progresó y se afianza en los estudios de R. Chartier, defendiendo la investigación en «historia de la cultura social» como contraste y complemento a la tradicional manera de abordar la «historia social de la cultura».

Aunque sólo fuera por esta circunstancia, me parece que el libro ya merecería mención especial. Pero tan importante como el esfuerzo globalizador, me parecen la profundidad y el rigor que el autor ha conseguido imprimir a cada uno de los temas tratados. Así considero que la lectura de la obra es adecuada y aconsejable para estudiantes, investigadores y curiosos, que podrán encontrar en sus páginas, notas y apéndices, datos puntuales y minuciosos sobre lo que de su historia se conserva.

A pesar de esta positiva valoración de conjunto del trabajo, el historiador echa de menos la relación pormenorizada de las personas, de los estudiantes que cursaron o se graduaron en la ciudad de Ávila. Y puesto que el autor dice en su introducción que es éste un catálogo que ya tiene elaborado pero que omitió en esta edición por sobrepasar «el volumen razonable de un apéndice documental», insto a J. M. Herráez a su inmediata publicación, por ser éste un material de inestimable valor para el reconocimiento de la importancia histórica de la universidad abulense y como ayuda indispensable a la futura investigación en ciencias sociales.

Águeda María Rodríguez Cruz

Universidad de Salamanca

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: **Ávila y el Cine. Historia, documentos y filmografía.** Editado por la Institución «Gran Duque de Alba» de la Excma. Diputación Provincial.

En los últimos años, la Historia está atravesando una crisis en el panorama cultural español. De un lado, y por motivos más políticos que realmente académicos, su estudio se está localizando en direcciones que buscan más la gratificación personal de un grupo determinado, que la correcta –por lo menos el intento– interpretación de unos hechos, que han configurado el devenir de unas gentes o de un territorio determinado.

De otra parte, una gran multitud de historiadores siguen manejando la documentación existente con un criterio restrictivo. Lo político, económico y militar priman a la hora de desentrañar el pasado y sacarlo a la luz del día; mientras que el arte –especialmente el conformado por arquitectura, pintura y escultura– suele caminar de forma independiente, como si pretendiese pasar por este mundo sin ser contaminado por el polvo de los caminos. Ciento es que existen profesionales que se esfuerzan por utilizar nuevos materiales, nuevas herramientas de trabajo, pero todavía no han conseguido el respaldo del gran público, que cuando se encuentra ante los hechos de un rey y sus batallas o un primer ministro y su política económica cree encontrarse ante la verdadera historia.

Por eso el libro de Emilio García Fernández cubre un hueco importante en el campo de la historiografía española. Ahí es nada, tomar una ciudad como Ávila –historia ella misma, desde sus piedras a sus habitantes, en el desarrollo y vertebración de España– para presentarnos un punto de vista original, que permite abrir el abanico de la historia con la aportación original que el cine ha venido a representar para ella.

Porque el autor, ha olvidado por esta vez los documentos escritos, los legajos catedralicios u otras fuentes clásicas, dicho sea con todos los respetos, para mostrarnos Ávila a la luz del cine.

A lo largo, de más de mil páginas –cifra que a muchos se les puede antojar terrorífica, pero que la pluma del profesor García Fernández tiene la virtud de hacer amenas y ágiles– asistimos a la aparición y desarrollo del cinematógrafo y a lo que ello significó para la capital castellana.

Así, nos asomamos a los indicios comerciales de este medio de comunicación que es el cine: los primeros empresarios, los locales inaugurales, las películas que se proyectaron, las reacciones de los espectadores, la personalidad de «Pepillo» o lo que pudo significar el estreno de *Quo Vadis*. Todo un entramado que del arte a la comunica-

ción, pasando por las personas –por el hombre en su sentido más genérico y amplio– estructuran, desde su aparición una forma de presentarnos a una sociedad con perspectiva nueva, pero no diferente. Nos explicamos: el cine cambia modos de comportamientos, genera modas y costumbres nuevas, pero en el fondo el hilo histórico es más constante de lo que realmente les gustaría a muchos en los actuales tiempos.

Pero el autor, en su afán de que la historia no sean páginas amarillentas o arcones de antaño, sabe hablarnos también del cine que tuvo a Ávila por testigo, por brillante decorado natural, que ningún director artístico se atrevería a mejorar.

Y de este modo contemplamos a quienes desde el brillo popular y atractivo del mito, las portadas de las revistas especializadas, el Hollywood siempre atento a olfatear el éxito allí donde se pueda encontrar, pararon en Ávila y consecuentemente a través de sus cámaras, de sus actuaciones dieron a conocer la ciudad por todo el horizonte a que tiene alcance una película proyectada en cualquier sala.

Libros como el que reseñamos contribuyen a varias cosas. A que el cine sea contemplado no sólo como un instrumento gozoso, productor de entretenimiento –misión de las primordiales en este medio de comunicación– sino a que también por sí mismo y por el ambiente cultural y económico que se mueve a su alrededor, el ciudadano de a pie, el «hombre del traje gris» se plantea toda una serie de preguntas desde una perspectiva distinta; el cine nos permite conservar –en la ficción o en el documental– la imagen del tiempo pasado: unas calles, unas formas de vestir, una climatología. La historia de la impar Teresa de Jesús, de los militares de la Guerra de la Independencia o simplemente de quienes rezan en una iglesia en un momento dado, surge desde la pantalla y nos materializa, con todo el realismo de la fotografía, seres y acontecimientos que ya son sólo recuerdo en la niebla. Por todo ello, el ciudadano contemporáneo se encuentra con una ventana abierta que le asoma a lo que fue su historia y conviene no olvidar que la historia, es algo más que una narración de hechos pasados. El hoy y el mañana serán, son, el resultado de lo que fuimos.

Hace años una polémica saltó a las páginas de las revistas de historia y aún de la prensa cotidiana. Según un profesor estadounidense de origen japonés, el hoy famoso Fukuyama, la historia había dejado de existir. Había llegado a su final. Para nosotros craso error. El libro de Emilio García nos demuestra que la historia, como la energía, todo lo más se transforma. Que su óptica se vuelve más poliédrica y que sus acontecimientos se enriquecen desde nuevas perspectivas. Como historiador, el autor nos muestra que desde que surgió, el cine se vuelve

fuente de la historia, como la diplomática o la arqueología y que en el futuro mal hará quien haga historia sin tener en cuenta las películas que en el mundo son desde hace ya cien años. En este sentido Ávila no debe ser ya sólo su catedral, sus palacios y sus batallas. Ávila para la historia es, además, el cine que generó, como protagonista y como espectadora.

Santiago Sánchez González

TEJERO ROBLEDO, Eduardo: **Literatura de tradición oral en Ávila**, Institución «Gran Duque de Alba», Excma. Diputación de Ávila, 1994, 446 pp.

Reconforta tener en las manos una obra como ésta. Si cualquier reflexión sobre la vida, usos y costumbres de nuestros antepasados es un camino hacia la melancolía y hacia la desesperación, en no pocas ocasiones, ante lo que hemos ido perdiendo, con esta recopilación, y las de otros meritorios estudiosos, se siente el ligero alivio de que al menos la memoria queda en los libros o en las grabaciones musicales, aunque sea como piezas de un museo. No es poco.

Malos tiempos para la cultura tradicional. Todo conspira contra el arte popular, se lamentaba ya en los años treinta Marañón, y eso que todavía estaban por llegar los instrumentos de uniformidad de masas imponiendo su dominio sin que de nada sirvan heroicas resistencias. Así es y así será. Nadie espera que nuestras gentes vuelvan a manifestar su alegría con jotas picaronas, a jalonar el calendario con dichos y ritos heredados, a recitar romances en tardes de tertulia familiar o festejar a sus vírgenes y a sus santos como lo aprendieron de sus mayores. El presente ha impuesto otras formas de vida (con la herida de la emigración viva en todos los pueblos), otras preocupaciones, otros afanes y, en consecuencia, otra forma de expresar las alegrías y las penas. Y los cambios parece que no han afectado sólo a los humanos: ¿Cómo van a seguir conjurando a la cigüeña malagueña, en la fiesta de Santa Brígida, los mozos de Villanueva del Campillo («si no vienes a tiempo, / se enfadará San Blas»), si las cigüeñas no abandonan ya en Castilla su torres y espadañas para la invernada?

Se ha impuesto otra forma distinta de ser y de sentir, en que la calle ha ido perdiendo fuerza como escenario natural de la expresión colectiva de los saberes compartidos de los pueblos. La calle y la compañía de los paisanos era la vía de escape espontánea y natural de gozos y pesares, de faenas y negocios cumplidos. Y en medio, como estímulo, el vino y las buenas viandas, sobre todo en las fiestas del patrón, que había varias.

Según la época del año, se cantarían unos romances, se recordarían decires y consejas, se despediría a los pastores, se celebrarían las matanzas, los mayos, los carnavales, las fiestas de las cruces o las de recolección de cosechas; se cantaría el valor ante los toros, o se pregonarían las grandezas del pueblo propio frente a las de al lado; los niños jugarían al peón, las canicas o la dola; las niñas cantarían sus retahílas mientras empujaban con el pie la china, a la pata coja, de cuadro en cuadro; y los mozos pondrían enramadas, rondarían a las mozas guapas (como las del

lugar, ningunas), y los quintos se despedirían de sus novias para cumplir con sus deberes militares lejos de casa. De todo esto y mucho más se nos da cumplida noticia en *Literatura de tradición oral en Ávila*.

Eduardo Tejero, el recopilador de todo este tesoro cultural, buen pedagogo él, comienza su minucioso trabajo con una atinada y documentada Introducción de unas cuarenta páginas en que familiariza al lector con todas las cuestiones relacionadas con la literatura de tradición oral, un espacio en el que suenan muchas campanas cuyo origen no siempre es fácil determinar. Uno de los logros del libro es precisamente esta introducción didáctica, aunque el autor, en su modestia característica, tema que sea «insuficiente y discutible para el experto».

Hay que precisar conceptos y situar el tema tratado. «Mejor estaría si habláramos del viejo alfoz y de la antigua diócesis», dice el autor para matizar el título de su trabajo y que se entienda que los límites del mismo se abren a otras provincias o nacionalidades, compartiendo sentir con otros investigadores como M. Manzano o García Matos. Y es que la cultura popular es pan compartido en pueblos y comarcas donde, como viajero andante, nunca ha encontrado limitaciones a sus alforjas. Ha nacido en el pueblo y éste la ha asimilado y recreado y a él pertenece, por lo tanto, sin que tenga especial preocupación por saber del primer autor. Recordemos la conocida cuarteta de M. Machado: «Hasta que el pueblo las canta, / las coplas coplas no son, / y cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe su autor». Se trata, por lo tanto de una cultura expansiva por naturaleza. Esa expansión del saber y sentir populares y su carácter común y coincidente quedan plenamente justificados en el apunte que se nos da sobre su transmisión: «Arrieros, cómicos de la legua, quintos y soldados, vendedores ambulantes, clérigos, recaderos, segadores en emigración temporera (la teresiana *gente del agosto*), esquiladores, buhoneros, estudiantes, viajeros y empleados en Madrid, peregrinos y pícaros contribuyeron a la transmisión [...] Mas como Ávila fue eje troncal de rutas ganaderas, la trashumancia actuó en la recepción, asimilación y dispersión» (pág. 36). Ahí están las fórmulas mil veces repetidas en jotas, cantares y rimas para despedidas («Ojos que te vieron ir» o «Allá va la despedida»), las alabanzas del propio lugar o sus gentes («tres cosas tiene... que no las tiene Madrid», o «En ... no hay tranvía», o las del *tente tieso, tente firme o tente que tente*). Otro eslabón de transmisión lo constituía la actuación de los andarines ciegos que a golpe de bastón y voz recorrían los pueblos cantando sus romances –ya más modernos, se nos dice– de princesas y villanos, bandoleros de caritativas entrañas, crímenes truculentos o santos en perfecta hermandad con las avecillas del cielo. Y como había que sacar algunas perrillas (o ¿sería por aquello de que la letra escrita queda?), repartían sus recitales en hojitas.

Las canciones, los romances, coplas, dictados tópicos, retahílas, nanas, acertijos, refranes, cuentos y todos los diversos tipos de paremias... ¿Cómo han de llamarse con propiedad: literatura tradicional o literatura popular? Aunque las dos denominaciones puedan tener su clara diferenciación, no se entra en la cuestión de matizaciones y se resuelve el tema por la vía más práctica y operante. Sería demasiado simple —leemos— asentir a tal homologación, en oposición a la literatura culta, no obstante puede servirnos *grossó modo* para andar por casa (pág. 12). Para entendernos, las dos denominaciones se toman aquí como sinónimas.

El libro se centra en la literatura geográfica popular abulense, que viene a restringir un poco, a la vez que concretar, el campo más genérico de los textos de tradición oral. Esta literatura geográfica se organiza en torno a los siguientes núcleos: Arenas de San Pedro, Arévalo, Ávila de los Caballeros, El Barco de Ávila, Cebreros, y Piedrahíta. En cada capítulo, que coincide con el nombre de estos núcleos, van apareciendo los distintos poblados que lo componen con sus diferentes gentilicios (incluso los despectivos impuestos por pueblos rivales), dichos tópicos o refranes, recogidos de informantes lugareños. También acompaña un breve apunte histórico, sobre todo a las localidades que son cabeza de comarca, ciudades o villas todas ellas de hondo pasado histórico. (Algún mapa de la provincia de Ávila y de sus regiones habría supuesto un útil apoyo para la localización).

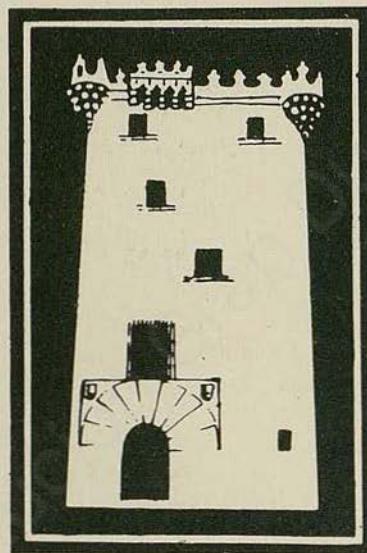
En lo que se nos ofrece, que es mucho, el lector se llega a familiarizar con la obra de otros estudiosos e investigadores que han ido trazando caminos con anterioridad. Es así como se hacen estas obras: de lo que ya existe se informa, se valora y se coteja con otras aportaciones paralelas, y se completa en aquella parte que sea menester. Y también, cómo no, se ofrece lo que uno descubre por propia industria. Llegamos así a tener noticia de obras fundamentales e imprescindibles desde la *Crónica de la población de Ávila* hasta las historias locales de más reciente aparición, desde los Almanaques a los Cancioneros. En la Introducción dedica su parte el autor a «Memoria de autores y textos» con la nómina completa de los que han tenido algo o mucho que ver en la literatura de tradición oral avileña: se reconoce el mérito de su esfuerzo y se valoran sus obras situándolas en su contexto con un abundante aparato crítico. Es frecuente, casi constante, por mejor decir, la referencia a nombres ya clásicos en este campo, como Schindler, García Matos, Alonso Cortés, Agapito Marzuela, Miguel Manzano, Joaquín Díaz, J. Mayoral Fernández, etc. Y habría que añadir la meritoria aportación, silenciada a veces, al acervo cultural castellano de músicos consagrados que han armonizado los decires y cantos populares sin que éstos pierdan nada de su espontaneidad ni gragejo: Fernando Remacha, Antonio José, A. Dúo Vital...

La voz más fresca de la tradición castellana se deja oír en la canción insignia del valle del Tiétar «Catalina la torera»; en las distintas versiones de «Labrador ha de ser», de las más típicas de la tierra llana o la Moraña; en «El arado», como canto religioso o de oficios; en la medieval canción de corro «Zorraquín Sancho» (no tratada con suficiente justicia en la historia de la lírica castellana, según lamento de Tejero); en la repetida ronda de «Los Sacramentos», la de Burgohondo, por ejemplo; en el romance de «El segador y Doña Juana» con toda su carga de erotismo popular, en Cardeñosa; en la «Serrana mía», del Barco; en el tan conocido como estilizado «Limpiate con mi pañuelo», en el Bohoyo; o en la retahíla «Con aquel chavito», cantado en San Martín del Pimpollar, tan presente en el mundo infantil castellano.

Termina el libro con una completa referencia bibliográfica y un utilísimo índice de títulos siguiendo el primer verso de las coplas y canciones.

Aquí se ofrece una parte considerable del ser más profundo de las tierras de Ávila y de sus gentes y, por extensión nada forzada, de las señas de identidad castellanas. Que la anécdota de tan hiriente connotación como el estruendo de una potente megafonía lanzando al aire musicales modernas y ahogando el anuncio de jotas de la tierra que una peña de entusiastas hacía con gaita y tamboril en la plaza contigua (pág. 321) no llegue a tener su fatal significado, dependerá del esfuerzo y responsabilidad de todos nosotros. De unos más que de otros, cierto, pero de todos. Obras como la del profesor Eduardo Tejero, patrocinada por la Institución Gran Duque de Alba de la Diputación Provincial de Ávila, nos ayudan a congraciarnos con nuestras raíces, con nuestro ser.

Félix Sanz González



Inst. Gr
9

P.V.P. 1.400 Ptas.