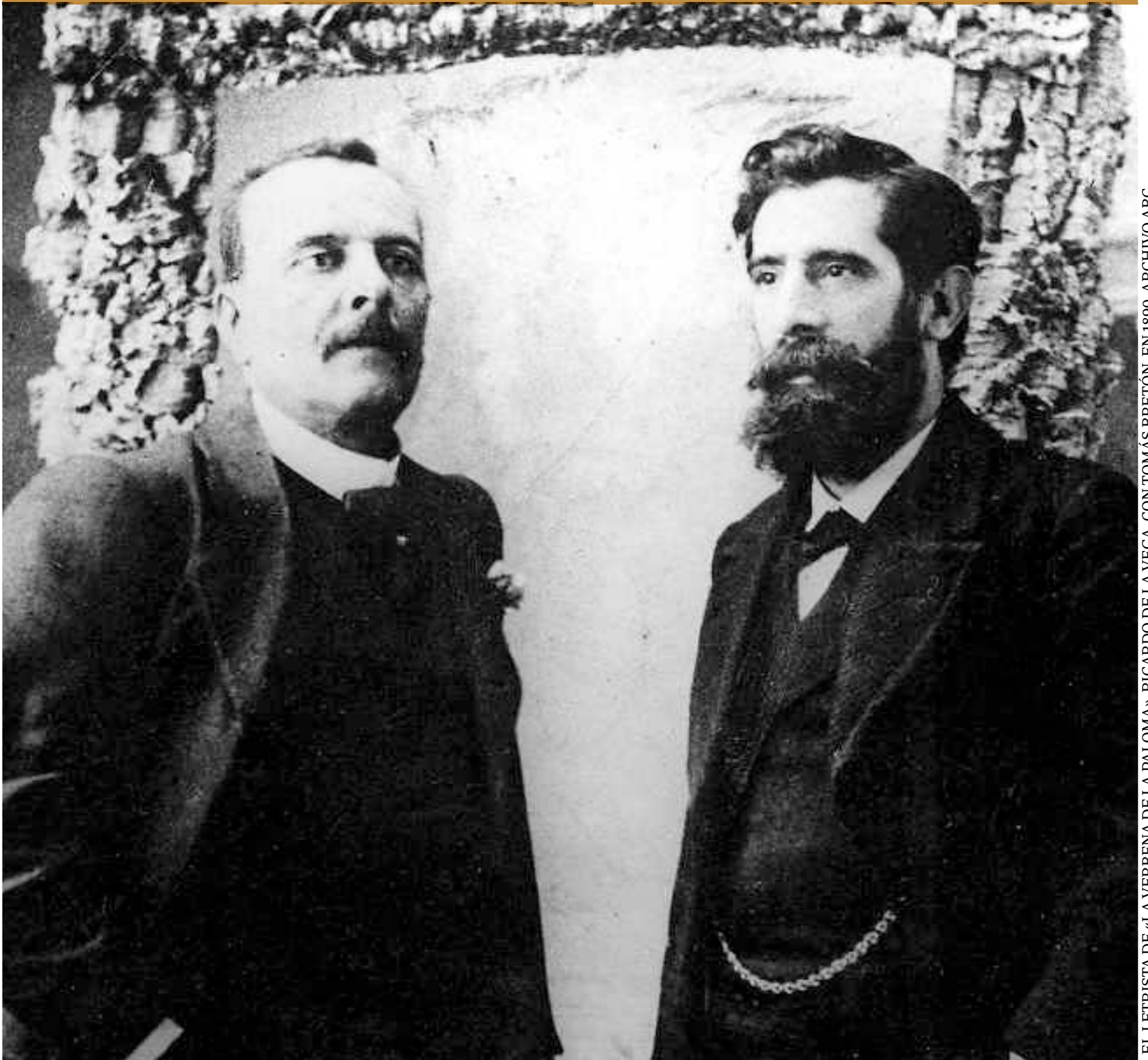


artes & letras

Castilla y León

N. 33. 28 DE ENERO DE 2012
www.abc.es/castilla-leon

LIBROS Recuperación de la revista Ketama
ARTE Ostern, un francotirador de la pintura
TEATRO Primeras propuestas de 2012
MÚSICA Joshua Bell y su violín



EL LETRISTA DE «LA VERBENA DE LA PALOMA», RICARDO DE LA VEGA, CON TOMÁS BRETÓN, EN 1890. ARCHIVO ABC

La OSCyL reivindica a Bretón

Portada

DIARIO ILUSTRADO.
AÑO DECIMO-
SEPTIMO. N.º 5.882
10 CENTS. 10 10 10

ABC

DIARIO ILUSTRADO.
AÑO DECIMO-
SEPTIMO. N.º 5.882
10 CENTS. 10 10 10

MADRID: UN MES, 3 PESETAS. PROVINCIAS: TRES MESES, 9. EXTRANJERO: SEIS MESES, 38 PESETAS.
REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: SERRANO, 55, MADRID. APARTADO N.º 43



MADRID. HOMENAJE A UN MUSICO EMINENTE

EL INSIGNE MAESTRO COMPOSITOR D. TOMAS BRETON (x) RECIBIENDO DE MANOS DEL MAESTRO PEREZ CASAS LAS INSIGNIAS DE LA GRAN CRUZ DE ALFONSO XII, AL TERMINAR EL CONCIERTO CELEBRADO EN EL CIRCO DE PRICE. (FOTO LARREGLA)

Mucho más que “La Paloma”

Tomás Bretón revive con la grabación de sus tres sinfonías por la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Con este doble disco se demuestra que el autor salmantino tiene una obra musical que en cierto modo quedó sepultada por el colosal éxito de “La Verbena de la Paloma”

Por Inés Mogollón

En julio de 1909 Tomás Bretón, Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, viaja hasta París para hacerse cargo del legado que Pablo Sarasate, el extraordinario violinista fallecido unos meses antes, había donado a la institución que Bretón representaba: cien mil francos —una auténtica fortuna— y su hermoso violín Stradivarius, el conocido como *Boissier*, que hoy sigue siendo la pieza más admirada de la colección museográfica del Real Conservatorio madrileño.

Pablo Sarasate y Tomás Bretón eran colegas, además de amigos. Sí, Bretón era un buen violinista que, en los siempre duros comienzos, se ganaba la vida bien tocando en una pequeña compañía de zarzuela, bien en cafés —el musicólogo Andrés Ruiz Tarazona nos cuenta que Bretón conoció a Albéniz mientras tocaba el violín en un café de la calle del Prado— o desde el foso de los teatros... Luego, con el tiempo, llegó a ser violín en la orquesta de la Sociedad de Conciertos y en la del circo Price, formación que dirigió durante diez años.

Como es natural dada su trayectoria, Bretón compuso mucha — y muy buena— música instrumental, tanto para agrupaciones de cámara —cuartetos, un trío para cuerda y otro con piano, un quinteto para piano—

como para grandes formaciones sinfónicas —una suite para orquesta, tres sinfonías y varios poemas sinfónicos—.

Fue la desaparición de Sarate la circunstancia en la que Bretón encontró el empujón que necesitaba para dar fin a una tarea que había iniciado hacía ya mucho tiempo: la redacción de un concierto para violín y orquesta. En 1909, apenas un año después del deceso, Bretón escribió la doble barra final al único concierto de su catálogo. La dedicación se dirigía, no podía ser de otra forma, «a la memoria de Pablo Sarasate».

Por aquel entonces Bretón ya gozaba de un importante reconocimiento tanto del público en general como de los profesionales gracias a sus zarzuelas, claro, pero también a óperas como *Los Amantes de Teruel* o *La Dolores*; su fama y prestigio siguieron creciendo a la par que sus obras se difundían por los circuitos internacionales y su labor como director le llevaba por toda Europa. Fue en este periodo de su vida, el seis de agosto de 1923 en concreto, que se estrena en el Queen's Hall de Londres el *Concierto en La menor para violín y orquesta* del compositor salmantino Tomás Bretón. Por esas locas derivas del destino, hoy por hoy no conservamos ni el autógrafo ni la copia de esta obra, única en la producción de Bretón. Los expertos creen que la partitura se perdió, probablemente bajo los escombros del Queen's Hall al derrumbarse el edificio bajo los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

Y como una carambola encadena otra, ocurrió que en 1995 Enrique Jiménez, violinista y profesor de Medicina en la Universidad de Santiago de Compostela, encuentra en el Museo de Pontevedra, entre los papeles del archivo allí depositado por el también violinista —y van cinco— Manuel Quiroga, una reducción de ensayo para violín y piano del extraviado concierto de Bretón. Consciente de la trascendencia del hallazgo, Jiménez le pide al compositor Rogelio Groba que orqueste la partitura a partir de los materiales recuperados.

Esta es la versión que la Orquesta Sinfónica de Castilla y León grabó en el verano del año 2010 con Ara Malikian al violín, dirigidos todos por Alejandro Posada. El registro fue editado por el Sello Tritó y cosechó críticas excelentes desde revistas especializadas escritas en seis idiomas.

Hoy, el Bretón instrumental es otra vez

noticia musicológica y discográfica gracias de nuevo a la iniciativa de la Fundación Siglo. Durante los meses de octubre y noviembre del pasado año Cezanne Producciones registró en el auditorio Miguel Delibes de Valladolid lo que en sus diarios de grabación ha designado como *Proyecto Bretón*, nada menos que la integral sinfónica de tan admirado compositor. La música se ha fijado en alta definición, un proceso de máxima calidad sonora. No debe extrañarnos que se cuide con tanto mimo la edición fonográfica, pues es este trabajo una primicia de alto significado musical, por supuesto, pero también musicológico e histórico. Las tres sinfonías de Tomás Bretón aquí registradas, la Sinfonía n° 1 en Fa mayor, la n° 2 en Mi bemol mayor —que ya había sido grabada por la Orquesta Sinfónica de Castilla y León allá por 1993 bajo la dirección de Max Bragado Darman para el sello Newport Classic— y la Sinfonía n° 3 en Sol mayor, se redactaron en tres etapas muy diferentes de la biografía y la evolución creativa del compositor salmantino.

Sin duda la más personal es la tercera, compuesta ya en la madurez y salpimentada de un nacionalismo sutil que tuvimos la suerte de escuchar en el Festival Internacional de Órgano de León. En contraste, las sinfonías tempranas se nos presentan imbuidas de un sinfonismo tardo-romántico que nos resulta más convencional.

De las tres partituras, la única grabada ha sido, como hemos apuntado, la escrita en Mi bemol mayor, de ahí la expectación de la musicología internacional ante esta imprescindible aportación asumida por el sello Verso, que se ha responsabilizado de unificar, editar y comercializar este registro en formato de doble CD integrado por estas tres sinfonías de Tomás Bretón, aquí también interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigida por el maestro José Luis Temes, que se ha guiado por la excelente edición crítica publicada por el musicólogo Ramón Sobrino bajo el patrocinio del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Desde esta tribuna, enhorabuena a todos.



HONORES
Tomás Bretón,
sobre estas
líneas, recibió
diversos
reconocimientos
en vida, como la
que recoge, a la
izquierda, la
portada de ABC
en 1921 con el
homenaje al
compositor
salmantino, que
recibe de manos
de Bartolomé
Pérez Casas la
insignia de la
Gran Cruz de
Afonso XIII, al
término de un
concierto
celebrado en el
Circo Price de
Madrid



DESCUBRIENDO LAS SINFONÍAS DE BRETÓN

El Catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo, encargado de la edición de las tres sinfonías del compositor salmantino, abunda en las características de estas obras

El salmantino Tomás Bretón, compositor, profesor y director de orquesta, ha pasado a la historia de la música española por su producción lírica, tanto ópera — *Los amantes de Teruel*, *La Dolores*— como zarzuela —*La verbena de la Paloma*—. Pero es autor también de una importante producción orquestal, en la que destacan obras de carácter pintoresco —*En la Alhambra*, *Escenas andaluzas*— y tres sinfonías en cuatro movimientos, recientemente editadas y grabadas.

Cada sinfonía fue escrita en una etapa vital diferente, y muestra influencias diversas, que permiten percibir los elementos que en cada momento tuvieron mayor peso en la obra de Bretón.

La primera sinfonía, en Fa, fue concluida por Bretón al finalizar sus estudios de Composición en el Conservatorio de Madrid, bajo la dirección de Arrieta, a quien está dedicada la obra; aparece fechada en Madrid el 28-11-1872. Posee una estructura clásico-romántica en cuatro movimientos: I Allegro moderato —relacionado con la forma sonata con reca-

pitulación inversa—; II Andante —en tres grandes secciones, con variaciones—; III Scherzo; IV Final, Allegro —de nuevo forma sonata con recapitulación invertida—. Fue presentada a la Sociedad de Conciertos en diciembre de 1872, pero ésta la aceptó finalmente en febrero de 1874, imponiendo a Bretón ciertas modificaciones. El estreno tuvo lugar el 22-03-1874 en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso de Madrid, bajo la dirección de Monasterio, pero no alcanzó el éxito.

La segunda sinfonía fue compuesta cuando Bretón fue pensionado de la Academia de

Bellas Artes, dentro de las obligaciones del segundo año de la beca; iniciada en Roma, fue escrita en Viena entre diciembre de 1882 y marzo de 1883, siendo orquestada a finales de ese mes. Consta de los cuatro tiempos habituales: Allegro con brío —con forma sonata ampliada y deudor de la *Eroica* de Beethoven—, Andante non molto —con estructura A-B-A-C-B-A—, Minuetto-Scherzando con su correspondiente Trío —de influencia beethoveniana—, y Final Molto Allegro —extenso movimiento influido por la *Eroica*—. En la tonalidad de Mi bemol mayor, la misma de la *Eroica*, va a manifestar influencias de las sinfonías 3ª, 5ª, 8ª y 9ª de Beethoven, compositor al que Bretón consideraba el más importante de la historia de la música, especialmente a través de un denso trabajo motivico. A través de su *Diario*, conocemos las opiniones del compositor salmantino sobre la música sinfónica que escuchó en Viena; constatamos su admiración por Beethoven, su aprecio por Haydn, Mozart y Mendelssohn, y su poco interés por las obras de Wagner y Berlioz. La Sinfonía fue estrenada por la Sociedad

de Conciertos de Madrid en el quinto concierto de primavera, celebrado el 2-03-1890 bajo la dirección del compositor. La crítica, que reconoció el mérito de la obra, no dejó de considerarla un trabajo académico realizado siete años antes. Posteriormente, Bretón abandona el género sinfónico como tal, escribiendo diversas obras para orquesta entre las que destaca su suite en cuatro movimientos *Escenas andaluzas*.

Tras la creación de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1904 —que sustituye a la Sociedad de Conciertos disuelta en 1903—, que tiene como director a partir de 1905 a Enrique Fernández Arbós, Bretón escribe una nueva Sinfonía, por su amistad con el nuevo director. La Sinfonía en Sol no es en realidad una obra nueva, sino la reelaboración de un quinteto que había sido estrenado el 2-03-1905, por el Cuarteto Francés, cuya partitura no se ha conservado. Bretón con-

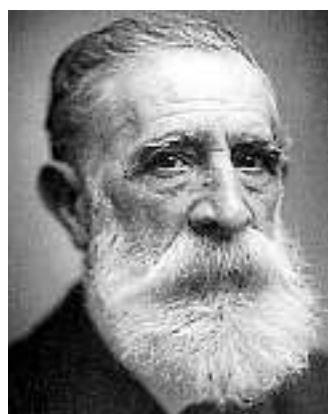
cluye la orquestación de la obra en mayo de 1905.

La Sinfonía en Sol consta de los cuatro movimientos habituales en la sinfonía clásico-romántica: I Allegro non

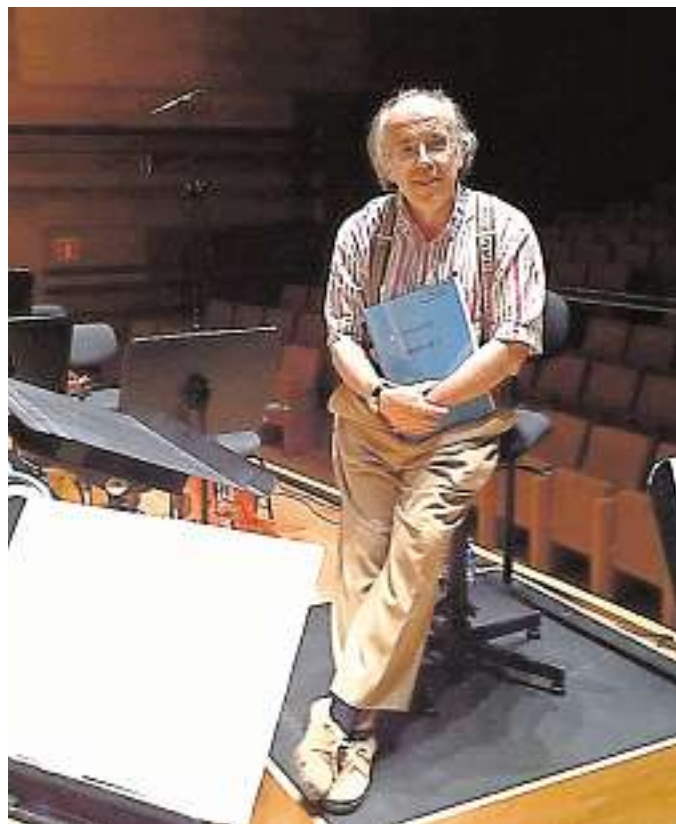
**ESPEREMOS QUE
ESTA
RECUPERACIÓN
PERMITA SU
CONOCIMIENTO Y
DIFUSIÓN DENTRO
DE LAS
TEMPORADAS
SINFÓNICAS**



Imagen de 1922 en el Liceo de América, con motivo del homenaje a Tomás Bretón, rodeado por los intérpretes de "La verbena de la Paloma", en una imagen de Larregla. Debajo, una imagen del compositor salmantino



“CUANDO HABLAMOS DE PATRIMONIO NOS OLVIDAMOS DE LA MÚSICA”



El director José Luis Temes, en una sesión de la grabación del disco de Bretón con la OSCyL

tanto —basado en una forma sonata en la que se omite la recapitulación del grupo temático A—; II Andante con moto —relacionado con la forma sonata—; III Scherzo. Allegro —con dos tríos—; IV Allegro —también relacionado con la forma sonata—. Desde el punto de vista formal, Bretón se apoya en las estructuras habituales en la sinfonía, aunque evita seguir fielmente esos modelos, aportando elementos diferenciadores, como la no recapitulación del grupo temático A en el primer y segundo movimientos, la modulación a regiones lejanas en la recapitulación del grupo temático B en el segundo movimiento, o la utilización de dos tríos en el Scherzo. En ocasiones, recurre a técnicas de elaboración, imitación y transformación motivicas habituales en su lenguaje. La sonoridad evoca en algunos pasajes, como el grupo temático B del primer movimiento, el mundo vienes de fines del siglo XIX, mientras que en otros, como el segundo trío del Scherzo, presenta elementos españolizantes. La obra se estrenó en el séptimo concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Madrid, celebrado el 12-05-1906 en el Teatro Real, bajo la dirección de Fernández Arbós, y no obtuvo el éxito esperado tras la buena recepción del Quinteto

que le había servido de punto de partida.

Hemos tenido la oportunidad de publicar en 1993, dentro de la Colección Música Hispana, Orquesta, nº 3, del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la SGAE, la edición crítica de la Sinfonía nº 2 de Bretón, interpretada a partir de nuestra edición por la Orquesta Sinfónica de Castilla León, bajo la dirección de Luis Remartínez, y posteriormente interpretada y grabada por la misma orquesta bajo la dirección de Max Bragado-Darman, en un CD con amplia difusión nacional e internacional a través del sello Newport en Estados Unidos. Hemos realizado ahora, en la misma colección, nº 49, la edición crítica de las Sinfonías nº 1 y nº 3 de Bretón, a partir de las cuales la Orquesta Sinfónica de Castilla León, dirigida por José Luis Temes, ha reestrenado la Sinfonía nº 3 en León y Soria en septiembre de 2011. José Luis Temes ha grabado, en un doble CD, la integral de las tres sinfonías con la Orquesta de Castilla León. Esperamos que esta recuperación de un patrimonio tan destacable permita su conocimiento, difusión y normalización dentro de las temporadas sinfónicas nacionales e internacionales.

RAMÓN SOBRINO

La presentación del álbum de las tres sinfonías de Tomás Bretón, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL) con la batuta de José Luis Temes tendrá lugar en la sala Gayerre del Teatro Real de Madrid el próximo 16 de febrero. Además de contar con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, el proyecto ha sido patrocinado por Acción Cultural Española del Gobierno central y por la Comunidad de Madrid, además de tener la colaboración del Instituto Complutense de Ciencias Musicales con la edición de las partituras de todas las obras de Bretón, revisadas por Ramón Sobrino. El director Temes explica cómo se ha desarrollado este proyecto.

¿Por qué Tomás Bretón y no otro?

Hay que empezar señalando que la mayor gloria y la mayor tragedia para Bretón como compositor fue «La verbena de la Paloma». Fue ún éxito

colosal. En su época en los conservatorios de Iberoamérica estaban Beethoven, Mozart y Bretón. Ello llevó a que todo el mundo se desinteresase del resto de su obra y así sido durante más de un siglo a pesar de ser un grandísimo compositor.

¿Cómo arranca el proyecto de recuperar sus sinfonías?

Mi primer contacto fue Félix Alcaraz, director de Música de la Fundación Siglo. Le hice llegar la propuesta y su respuesta fue maravillosa, ofreciendo a la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y el Auditorio durante dos semanas, lo que es impagable. Luego llegó el director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Emilio Casares, y el estudio de Ramón Sobrino.

¿Se llegaron a estrenar estas sinfonías en su tiempo?

Cuando se estrenaron se las

podó para aligerarlas, algo que se requería en su tiempo. ¿Qué referentes compositivos tenía Bretón?

Realmente no es original. Cuando estuvo en Berlín y Viena quedó deslumbrado por Beethoven y Wagner. Sabemos por su *Diario*, algunas de las influencias en cada una de las sinfonías. Así en la 1ª estarían Schubert y Mendelssohn, mientras que en la 2ª está la *Heroica* de Beethoven. En cuanto a la 3ª, se trata de una orquestación de un concierto de violín y orquesta, ahora perdido. Hay que tener en cuenta que entre la 1ª y 2ª sinfonías transcurrieron 11 años y entre la 2ª y la 3ª, 22 años.

¿Cómo vivió Bretón ese olvido de sus obras más queridas tras el éxito de «La verbena de la Paloma»?

El lamentó constantemente el éxito de esa zarzuela. Es verdad que lo hizo por dinero, aunque también es cierto que él no confiaba mucho en que fuera a tener éxito. Su verdadero anhelo y con lo que soñó siempre fue con una gran ópera española. Pero lo cierto es que vivió el éxito con amargura.

¿Por qué se llega a este olvido de tan significativa obra sinfónica?

Cuando hablamos de recuperar el patrimonio cultural español nunca se piensa en la música. Así ocurre con Miguel Marqués, compositor coetáneo de Bretón, y su gran corpus de la música romántica. En su caso, el 98 no se puede entender sin las obras de Tomás Bretón.

Se habla de su apuesta por hacer de la música parte de la identidad nacional española. ¿Qué hay de ello en estas tres sinfonías?

Ciertamente no hay rasgos de melodías populares españolas. Son sinfonías totalmente abstractas, pero si es cierto que el creía en la cultura con identidad española.

¿Cómo ha sido trabajar con la OSCyL?

Ha sido un lujo, un verdadero privilegio. Además, la OSCyL ya grabó en su momento la 2ª Sinfonía, por lo que sus maestros está familiarizados con Bretón. Además, la acústica de la sala es maravillosa. Y no puedo olvidar el trabajo del ingeniero de sonido en la grabación, Javier Monteverde, que ha logrado un extraordinario sonido de alta definición para el disco.

FÉLIX IGLESIAS

Libros



KETAMA



*Ketama,
elegancia y pasión*



De izquierda a derecha, Trina Mercader, Guillermo Guastavino, Vicente Aleixandre y Jacinto López Gorgé, el 24 de abril de 1953, poco antes de la salida del primer número de *Ketama*

La Fundación Jorge Guillén y el Ministerio de Asuntos Exteriores acaban de recuperar la revista hispano-árabe "Ketama", un espacio único de creación literaria en español

Por Carlos Martín Aires

A sí arranca el pequeño ensayo de Pedro Caba, publicado en el primer número de la revista *Ketama*: «La poesía de hoy se está volviendo hacia las cosas. Buen signo de riqueza». Una riqueza que en sus páginas se manifestó con la escueta simetría del bilingüismo: cada número se convertiría en cosa, en objeto poético, en un espejo tipográfico que podía leerse en español o en árabe, según por qué lado se abriera.

Ketama nació en Tetuán gracias al empeño de Jacinto López Gorgé, al conseguir que la Delegación de Educación y Cultura del Protectorado Español de Marruecos creara un suplemento literario hispano-árabe para su revista de investigación histórica y científica *Tamuda*, y que lo nombrase a él director del mismo. De ese modo, y con Mohammed Sabbag a cargo de la parte árabe, proyectó un primer número cuyas directrices —formales y de contenido— se mantendrían hasta el último. Por tanto, casi una década de poesía: 1953 a 1959. La sencillez juanramoniana de su formato era el vehículo impecable que necesitaba su sólida configuración interna: verso, prosa y ensayo sometidos a una voluntad lírica, y una prudente mezcla de autores jóvenes y acreditados, siempre, claro está, dentro de los márgenes que su carácter oficial le permitía. Una sucinta viñeta, verde como los cedros del valle que da nombre a la revista, era el único adorno de su doble portada.

En palabras del escritor marroquí Abdelatif Al Jatib, aparecidas en el número 7, era necesario «un renacimiento literario donde haya un equilibrio entre la fidelidad al rico patrimonio intelectual y la anhelada evolución que dicta la vida contemporánea». La audacia editorial de López Gorgé se desveló ya desde el número 1, que se abrió con un poema inédito de Miguel Hernández, continuaba con el citado ensayo de Pedro Caba —que en 1953 estaba a punto de ser represaliado por su libro *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, y vería cómo se le prohibía toda actividad pública durante dos años—, y dos poemas, uno de José Hierro —compañero de tertulia de Caba en El Gato Negro de Valencia, y ya Premio Nacional de Poesía— y otro de Victoriano Crémer. Todos ellos habían estado encarcelados tras la Guerra Civil. Después tenían su hueco los escritores del lado de allá: un cuento de Dora Bacaicoa —encargada de la Hemeroteca del Protectorado— y poemas de Francisco Salgueiro, Trina Mercader y el propio López Gorgé, todos residentes en Marruecos. Es decir, que tanto la fidelidad a la tradición como el nuevo renacimiento que se anunciaba, se demostraban con textos de indudable calidad literaria, seleccionados con mucho tino y sin ningún miedo, y dispuestos con un sentido que daría cohesión a todos los números de la revista. En cuanto a la parte árabe, aparecían en este primer número, además del mismo Sabbag, el tunecino Taha Abu Muslim y los marroquíes Tuhani El Uasani y Mohammad Nasim Sarguini.

«Poeta poetísimo»

Los números siguientes repetirán este programa con ligeras variaciones, de modo que al frente siempre figurase la firma de un

«poeta poetísimo» —así lo especifica López Gorgé en una de sus notas—, como fueron Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Juan José Domenchina, Adriano del Valle o Max Aub. También estaría representada la generación siguiente, la de Gabriel Celaya, José García Nieto, Carmen Conde, Concha Lagos o Luis Felipe Vivanco. Y por supuesto, la de los más jóvenes como Leopoldo de Luis, Rafael Morales o Carlos Bousoño, e incluso más que los directores de la revista, como Francisco Brines, José Ángel Valente o Vicente Núñez. Es imposible citar aquí a los más de ochenta poetas españoles que participaron en *Ketama*, ni a los más de sesenta árabes. Sí es preciso señalar el cuidado que puso López Gorgé, quizá por su propia condición de español fuera de España, en publicar en la revista a los grandes poetas que vivían en el exilio. Esto aumentaba el valor de una revista que, a pesar de su condición periférica, volaba más alto que muchas de sus coetáneas. La sección árabe incluía a todos los países de esa lengua, con su carga africana y mediterránea. La española comprendía a los poetas peninsulares, a los que vivían en el Protectorado —como Miguel Fernández, Manuel Alonso Alcalde y un largo etcétera— y los que habían salido de España con un destino casi siempre transatlántico —como, aparte de los ya mencionados y adscritos a la generación del 27, Juan Rejano, Enrique Azcoaga o Arturo Serrano Plaja—.

Con esta vocación de soslayar fronteras, se hacía forzoso asumir el paso siguiente que era la traducción. Desde el número 3, los poemas de los españoles más importantes se tradujeron en la parte árabe. Algunos de ellos, como Juan Ramón o Max Aub, le confesaron a López Gorgé el íntimo entusiasmo que les producía «verse en árabe». Del mismo modo, muchos poetas árabes fueron traducidos al español, sobre todo a partir del número 6, en el que aparece una antología de poetas contemporáneos seleccionados y traducidos por Leonor Martínez Martín, entre los que se encuentran Yubran Jalil Yubran, Mijail Naimah, Nasib Arida, Umar Abu Risah o Ibrahim Tukan. Muchos de ellos, sobre todo los libaneses, eran también exiliados que vivían en el continente americano.

Formato original

La singularidad de *Ketama* la sitúa, junto a la revista *Al-Motamid* dirigida en Larache por Trina Mercader, en un espacio único de la creación literaria en español. El magnífico prólogo de Pedro Martínez Montávez, arabista de gran calado, lo demuestra. La edición facsimilar de la Fundación Jorge Guillén, junto con la Agencia Española para la Cooperación Internacional y el Desarrollo, es la manera más efectiva de recuperarla, pues al reproducir su formato original, quedan intactas la pasión por la poesía y la elegancia formal que Jacinto López Gorgé supo insuflar en ella, y que su compañera, Josefa Gómez Semper ha sabido transmitir. Los fondos de las dos revistas forman parte del archivo literario de la Fundación Jorge Guillén, que de ese modo reúne el conjunto documental más importante de la poesía española en Marruecos en el siglo XX.



PORTADA EN ÁRABE

La revista fue desde su primer número totalmente bilingüe, destinando una mitad al texto en español y la otra mitad, al árabe

Históricas curiosidades

Sucesos y anécdotas hilvanan la nueva publicación de José Delfín Val sobre los acontecimientos del Valladolid desde siglo XVI hasta la actualidad

Por Mar Sancho

En las librerías de habla inglesa es habitual advertir títulos con aliteraciones sin que, a pesar de ser muchas veces descomedidas, éstas resten rigor a ese rótulo que anticipa o sugiere lo que los lectores en las páginas posteriores habrán de encontrar. En nuestras librerías, en cambio, tales títulos son tan infrecuentes que el hallazgo de uno despierta una inmediata curiosidad sobre el interior de la obra, en la diatriba de si la misma prolongará la socarronería del reclamo o, por el contrario, gozará a la manera inglesa de una seriedad inusitada.

Historias notorias de Valladolid es uno de esos títulos, y anticipa a la perfección el contenido de un libro que goza de rigor en el contenido a la par que de desenfado en el continente. El adjetivo «notorias» supone, además, un guiño perfecto a José Zorrilla y a su Don Juan Tenorio, donde tal palabra es rima recurrente, máxime cuanto tanto el dramaturgo de nacimiento vallisoletano como su obra aparecen en varias de las his-

torias relatadas. Y así, notoriamente, José Delfín Val recopila ochenta y nueve relatos, muchos de los cuales son artículos aparecidos en periódicos y revistas replanteados y ampliados para la ocasión. «Un artículo de carácter histórico se hace a base de anécdotas», afirma el autor en uno de los pasajes del libro, y son precisamente esas anécdotas unidas por un meticuloso trabajo de documentación las que, alejadas de cualquier universal, se entregan a lo local a sabiendas de que, suponiendo una menzura del público lector, entrañarán un interés mucho mayor, tan grande como el que cada cual acostumbra a poner en aquello que le es propio.

Tales anécdotas, en ocasiones locales, otras provinciales y algunas meramente personales del autor que sirven para colorear las dos anteriores, conforman un libro destinado a nostálgicos, pues raro, demasiado joven o foráneo será el lector que no reconozca alguno, varios o muchos de los nombres históricos y no tanto que abarrotan el libro. Son en su mayoría «recuerdos

de un ayer que no hemos vivido, pero del que somos cronistas de oídas», según desvela José Delfín Val que con su habitual estilo ágil, más allá de lo periodístico, casi oral, pareciera que narrase en voz alta esta vertiginosa sucesión de historias. Historias en minúscula que no alcanzan a ser historia en mayúscula.

Huellas

Narraciones que abarcan acontecidos desde el siglo XVI hasta el tiempo presente. «El tiempo nos borra los hechos y nos deja las huellas», siendo éste un libro de huellas, muchas de ellas casi borradas que resurgen en sus páginas. Pues, a fin de cuentas, sólo se recuerda aquello que se sigue relatando, aquello que permanece escrito o retratado. La correlación entre palabra e imagen es íntima en estas «historias notorias», no sólo porque cada una de ellas aparezca acompañada acertadamente de una imagen que enriquece, refrenda o justifica lo relatado, sino porque varias de ellas germinan de postales antiguas de Valladolid, antiguos carteles de toros, añejas fotografías y documentos inspiradores, en ocasiones procedentes del archivo personal del autor. Uno de los mejores ejemplos es la fotografía, obra del salmantino afincado en Valladolid Marcelino Muñoz, que ilustra la portada y complementa la más larga de las historias mostrando el avión del francés Pierre Lecombe, clavado en tierra tras caer cerca del Pinar de Antequera durante el raid de aviación Salamanca-Valladolid celebrado en el año 1911.

Arcos, teatros, cafés, corrales que estuvieron en Valladolid y no lo están ya, personajes conocidos y desconocidos que la habitaron o visitaron, costumbres desusadas, hechos sociales y culturales que dejaron de ser, acontecimientos sorprendentes, desconocidos, entrañables, que hacen que el libro no concluya aquí, pues siempre Val tendrá otras historias que contar.



HISTORIA NOTORIAS DE VALLADOLID

JOSÉ DELFÍN VAL

La editorial de Ureña. Castilla Tradicional. Valladolid, 2011 259 páginas, 22 euros

★★★★

A la derecha, el Capitán América, que popularizó la vacuna contra el polio. Abajo, imagen aérea de la ciudad de Valladolid, motivo del libro de José Delfín Val. F. HERAS



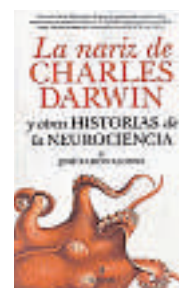
ENSEÑAR DELEITANDO

La máxima del espíritu horaciano, enseñar deleitando, se cumple con fidelidad en estas páginas de José Ramón Alonso. Su rigor científico, su amplia trayectoria de investigador y un sentido humano de la ciencia son ingredientes esenciales para que la obra sea un constante disfrute. El título, explícito de inmediato, lleva al lector a un recorrido diacrónico por el mundo complejo, tantas veces misterioso, de la Neurología. Desde la información científica de la cultura egipcia hasta «las máquinas de Turing», precedente inmediato de la informática, La nariz de Charles Darwin divulga, con amabilidad y rigor, hitos esenciales de esa ciencia.

Los sugestivos epígrafes de los capítulos sirven de llamada al lector, que irá descubriendo personajes, fenómenos y situaciones relacionadas con el misterioso funcionamiento de «un universo de kilogramo y medio llamado cerebro humano». En muchos pasajes, el contenido es un pretexto para profundizar en determinados fenómenos. En otros, el interés se centra en la personalidad del investigador o en la precariedad extrema en que se ha visto obligado a llevar a cabo su trabajo. Sorprende la ausencia de don Santiago Ramón y Cajal. Razón habrá.

La obra luce un espíritu humanista que huye de la erudición árida, frecuente en este tipo de obras. Su lectura se ajusta además a una excelente gradación expositiva. Baste recordar su comienzo y su final. Previa a la explicación del título, el autor glosa uno de los misterios neurológicos más inquietantes, «El síndrome del zombi», denominación popular del Síndrome de Cotard. Ese comienzo, relacionado con la muerte, tiene sus complementación en los capítulos finales, mucho más optimistas. En ellos el lector encontrará una tríada de actualidad y esperanza: el nacimiento de la informática (con un simbólico homenaje a Steve Jobs), el entusiasmo deportivo y, sobre todo, la filantropía. El último capítulo, «Fray Junípero y el autismo» está dedicado a una enfermedad en la que el autor es especialista, lo que explica la delicadeza del enfoque. Destaca, por fin, la sobrecogedora belleza de los textos de Las florecillas de San Francisco. El libro se cierra con estas palabras de «il poverello di Assisi»: «Empezar por hacer lo necesario, a continuación haremos lo que es posible y, de repente, estaremos haciendo lo que parecía imposible». He ahí la clave de la obra.

NICOLÁS MIÑAMBRES



LA NARIZ DE CHARLES DARWIN Y OTRAS HISTORIAS DE LA NEUROCIENCIA

JOSÉ RAMÓN ALONSO
Editorial Almuzara. Córdoba,
2011

300 páginas, 19,95 euros

★★★★★

GALERÍAS DE ARTE

EL ARTE DEL GRABADO

GALERÍA DE ARTE **RAFAEL**



EXPOSICIÓN de 20 artistas

Del 24 de Enero al 25 de Febrero

Álvaro Delgado. Belén González. Cristina Moneo.
Díaz de Orosia. García Ochoa. Gutiérrez Solana.
José Royo. Prieto Nespereira. Menchu Gal.
Mersad Berber. Meri Maroto. Miguel Ruiz Poveda.
Monique de Roux. Montserrat Gudiol.
Moreno Aguado. Óscar Estruga. Oswaldó Guayasamin.
Vicente de la Serna. Zacarías González

*"El Arte del Grabado",
la oportunidad de poder adquirir obras de grandes artistas
a un precio más asequible.*

Miguel Iscar, 11- 983 35 50 97 · Valladolid
Horario de 12:30 a 14 y de 19 a 21 h.
Sábado tarde y festivos cerrado



SALA DE EXPOSICIONES

GALERÍA ARTIS

C/ Zamora 44-46. 37002 - SALAMANCA

Tlfo.: 923 215 049

cnavarrodero@hotmail.com

www.galeriaartis.com



JOSÉ MARÍA LARRONDO

Del 12 de Enero al 3 de Febrero

Horario: Lunes a Sábado: mañanas : 12:30 a 13:45 h.
tardes: 19:30 a 21:00 h.

Sábados tarde cerrado

Invierno escénico

Aunque la temporada teatral no coincide con el año natural, lo cierto es que con el nuevo calendario la cartelera escénica adelanta de algún modo por donde irán los tiros de las programaciones

Por Julia Amezúa

En 2012, la programación teatral ha comenzado a andar con paso lento en una Comunidad tan extensa como Castilla y León, en la que hay diferencias llamativas entre la vitalidad de algunos espacios escénicos y la agonía de otros. En general, son escasos los estrenos y la programación apuesta por un teatro convencional, en el que reina la comedia ligera.

Los estrenos del semestre comenzaron el 14 de enero en Toro, con *Yo era Hamlet* de Cuarteto Teatro, versión libre de la obra de Shakespeare y de *Máquina Hamlet* de Müller, que dirige Xiqui Rodríguez y con *Fuga per canonem* de los burgaleses Teatro Entre Escombros en el Festival Escena Abierta. El 27 y 28 de enero, Valquiria, formada por actores graduados de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, escenifica *El premio del bien hablar* de Lope en el Teatro Zorrilla, comedia de enredo con la que se inauguró hace siglo y medio el vallisoletano Teatro Lope de Vega.

Un neurótico Felipe II

En estas páginas hace dos meses, me refería a los últimos montajes sobre *La Celestina*, el clásico de Fernando de Rojas que se estrena el 1 de marzo en el Calderón, en versión de Ricardo Iniesta y la compañía Atalaya. El espectáculo, con Carmen Gallardo como alcahueta y bruja, potenciará lo grotesco, mágico y ritual de la obra en menos de dos horas. También a principios de marzo, en el Teatro Juan Bravo, Morboria Teatro estrena *Danzón de exequias*, drama en un acto con textos del autor belga Ghelderode, en el que un neurótico Felipe II, encerrado en El Escorial, mientras su esposa se debate entre la vida y la muerte, se intercambia los papeles con su bufón, lo que desencadena un mundo de pesadilla y tormento.

Dos espacios concentran los montajes más vanguardistas de estos primeros meses: el Laboratorio de las Artes de Valladolid (Lava) y Teatro Clunia de Burgos. En el Lava están programados estrenos de tres trabajos: *Proyecto 43-2* (20 de enero) es fruto de la investigación y reflexión de María San Miguel sobre las secuelas sociales del terrorismo de ETA. El 28 de enero, Rayue-

la irrumpe con *20 de noviembre*, montaje multidisciplinar sobre la obra del sueco Lars Norén, en relación al adolescente que disparó a decenas de compañeros y se suicidó en el instituto de Estetten el 20 de noviembre de 2006. El 17 de febrero, Teatro Dran lleva a escena *La noche justo antes de los bosques* de Bernard-Marie Koltès, metáfora de la inmovilidad que vivimos en nuestra sociedad, a partir de la danza, la interpretación y la música.

Ciclo de Teatro Joven de Burgos

Por su parte, Burgos, que abrió 2012 con el Festival Escena Abierta, acogerá desde el 24 de febrero en el Clunia, su XV edición del Ciclo de Teatro Joven, con cinco propuestas para un público que gusta de un teatro que le despierte y estimule. Además del estreno de Cal y Canto de *Zero (mal de escuela)* sobre los problemas en un aula de secundaria y las carencias del sistema educativo (poco a poco van saliendo a escena los conflictos de las aulas), se verán: *Aquí va a pasar algo* de Zanguango Teatro, con dos personajes en busca de sí mismos; *Vida de Timón* de Teatro Dran, sobre la importancia del dinero en nuestras vidas y *2 o 3 preguntas* de Hojarasca Danza.

Del resto de propuestas teatrales, destacan dos. En el Teatro Principal de Zamora, Réplika Teatro representa el próximo 3 de febrero, *Los emigrados* del polaco Slawomir Mrozek, con dirección de Jaroslaw Bielski y Socorro Anadón. La obra aborda la situación de dos inmigrantes obligados a vivir en un sótano infecto y a abrir heridas y mostrar su desarraigo: el intelectual y refugiado político y el obrero materialista, afrontan su falta de libertad y su miseria, en definitiva, su esclavitud política y económica y su alienación.

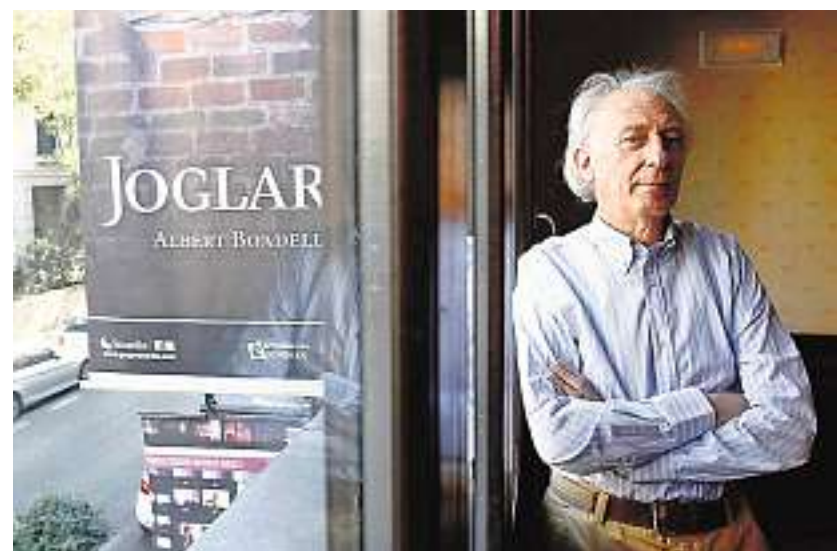
A principios de marzo, Els Joglars pasará por Zamora, León y Salamanca, con *El Nacional*, su revisión de la versión de 1993, también nacida en tiempos de crisis económica, para satirizar el despilfarro de subvenciones, las puestas en escena operísticas y las escenografías monumentales. Don José es un acomodador de un viejo coliseo de ópera que quiere resucitarlo y para ello adiestra a unos indigentes, que deberán representar nada menos que *Rigoletto*.



20 de noviembre, de Rayuela. Abajo, Danzón de exequias, de Morboria Teatro. A la derecha, La noche justo antes de los bosques, de Teatro Dran



Albert Boadella, con Els Joglars, presenta El Nacional





UNAMUNO, INTENTOS DE RENOVACIÓN DEL TEATRO

Escribía Pérez Galdós en los albores del siglo XX, escalado por la acogida poco favorable de sus obras teatrales, que el público estaba muy acostumbrado a un tipo de teatro, el de la pieza bien hecha y los diálogos eficaces, rechazando toda propuesta que expresara «un concepto enteramente nuevo o una situación de evidente originalidad».

No obstante, el público llenaba los teatros y vitoreaba los espectáculos, por lo que los empresarios eran reticentes a cambiar una fórmula que funcionaba en contra del parecer de intelectuales, como Díez Caneja, que los censuraba: «la mentalidad del empresario es resumen de una élite anti-intelectual, refrendada por los estrenistas, los aficionados que acuden a las primeras representaciones, hostiles a las osadías del ingenio»; e impedían la entrada de nuevos autores (Ibsen, Strindberg, Chejov, Shaw o Pirandello).

Las causas de este anquilosamiento se encuentran en el abuso de temas manidos y personajes estereotipados; una construcción dramática obsoleta, donde la palabra prima sobre la acción; una técnica de la escenificación periclitada, incapaz de cambiar el gusto de unos espectadores con el paladar estragado, que aplaudían la impostura de los actores. En resumen, según lee en un suelto del Heraldo de Madrid, el «teatro resultaba simplista, dominado de ñoñas sensiblerías pueriles o de absurdas peripecias grotescas», y se ofertaba sin apreciables intentos de ruptura.

En medio de tanta mediocridad, se alzan algunas voces como las de Miguel de Unamuno que, en estos años, reclama un «teatro sencillo, lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en donde lo que se ve, ayude y sirva a lo que se oye, pero no lo desfigure ni oscurezca».

Además, espigando en diferentes escritos suyos, se leen otras propuestas interesantes: la necesidad de un «choque de pasiones», de un conflicto dramático para que la acción fluya. Este requisito exigía la supresión de aquellas escenas «de pura diversión» y la sucesión de una acción dramática, desarrollada linealmente y «desnuda, sin prolijo ropaje que la desfigure».

Detestaba los parlamentos extensos y grandilocuentes, escritos para lucimiento del actor, por este motivo pedía unos diálogos no literarios, libres de «toda

ornamentación lingüística», y monólogos eficaces, «como en la tragedia griega, para expresar una verdad íntima», ahorrando largos rodeos. Esta escritura dramática debería representarse mediante unos personajes «reducidos al mínimo, (que) simbolizan las pasiones», dejando a un lado aquellos reconocibles por el espectador.

Unamuno distinguía el texto literario, sujeto a los patrones indicados, de la propuesta escénica y así escribe a propósito de su obra *El otro*: ésta «no es literatura dramática, sino teatro. No es para ser leída, sino para ser representada». A tenor de estas palabras resulta lógica, la tenaz resistencia a «imprimir obras de teatro, escritas para ser oídas y vistas, no para ser leídas».

Osó a verter sus opiniones de dramaturgista; es decir, aquellas ideas que debían presidir la dirección de una puesta en escena. A contra corriente del teatro al uso, solicitaba evitar «toda ornamentación» y reducir la escenografía al mínimo. Así escribe para *Fedra*: «puede representarse con la misma escenografía para los tres actos, consistiendo ésta en una limpia sábana blanca de fondo, que simboliza un cuarto; una mesa y tres sillas».

En contra del teatro verista, el rector de Salamanca demandaba simplificar el vestuario («el actor puede llevar su traje ordinario de calle») y limitar la participación en la puesta en escena de «pintores, escenógrafos, sastres, modistos, peluqueros», pues la «organización del espacio escénico no exige mobiliario, indumentaria, tramoya».

Opinó también sobre el trabajo del actor, que debía impedir la sobreactuación o el lucimiento, puesto que «no representa, sino simboliza el carácter y la pasión, por tanto ha de olvidarse se sus propios encantos personales y de su elegancia de vestir».

Es una lástima que Unamuno, que poseía unos conceptos tan claros, no fuera capaz de escribir al dictado de su pensamiento y que obras como las citadas o *La esfinge*, *Medea*, *Sombras de sueño*, entre otras, adolezcan de una atinada estructura teatral escasa de acción dramática, se elaboren con un lenguaje sobrio y con personajes estilizados. Problemas que podría haber resuelto en el contraste de su producción dramática con el público, porque esta relación permite corregir defectos; y de un director de escena que le indicara aquellas partes necesitadas de una reelaboración.

**EN MEDIO DE TANTA
MEDIOCRIDAD,
UNAMUNO
RECLAMA "UN
TEATRO SENCILLO,
LO MÁS SENCILLO
POSIBLE, DESNUDO,
SOBRIO"**



El premio del bien hablar, de Lope de Vega



Zero (mal de escuela), de Cal y Canto, arriba a la izquierda. A su lado Celestina, Atalaya. Junto a estas líneas, a la izquierda, cartel de Los emigrados, de Socorro Anadón y Bielski

Ostern, bacanal de sugerencias



El creador vallisoletano, con su última exposición en el Palacio de Pimentel de Valladolid hace unos meses, profundiza en sus apuestas estéticas, despejando algunos prejuicios sobre su apuesta estética

Por Antonio Piedra



Sólo este cuadro, y me gustaría conocer al autor». Estas fueron las palabras tajantes de Antonio López cuando en 1994 Jesús Martínez Ostern optó al premio de pintura Blanco y Negro. El jurado empezó sus deliberaciones y, como suele ocurrir casi siempre que un maestro forma parte del mismo, las opciones discurren, como decía Picasso, en una dirección concreta: hacia la que marca el espíritu que sabe, y que los críticos en pintura no siempre aceptan porque, a veces, no se entiende. Lógicamente, el pintor vallisoletano Ostern, nacido en 1961, ganó el premio. Desde entonces, su figura —dentro de la austeridad castellana que le caracteriza poco dada a las alegrías fáciles— ha ido consolidando una obra pictórica muy personal, marcada por una vida recoleta y apenas visible fuera de su labor como profesor y padre de familia.

Hace tan sólo un par de meses, tuvo lugar la última exposición de Ostern en la sala Pimentel de la Diputación Provincial de Valladolid. Ahí quedó patentizada que la obra de arte, siguiendo las pautas kantianas, no reside, únicamente, en la belleza como representación, sino más bien en una representación que imprime carácter a la belleza, lo que no supone ningún galimatías, sino una constatación que añade una diferencia eminente a la obra artística: en ella el pintor se juega el tipo, en primer lugar, al tiempo que proyecta la verdad de la misma en un estilo y en una creación muy particulares. En esa exposición, precisamente, Ostern ventiló cantidad de prejuicios a este respecto.

Y el primero de ellos fue, como decía Baudelaire, que la inspiración no desciende del bóbilis-bóbilis en un artista de verdad, sino del trabajo cotidiano, y que en Ostern viene avalado por más de treinta años de labor intensa y contrastada. En esa serie de retratos ovalados —27 concretamente sobre figuras históricas y de actualidad—, vino a demostrar el pintor que el sustrato cubista, que respira libremente por la serie de óleos, es menos cubista que osterniano porque en ellos, precisamente, la deconstrucción que los recrea retorna al proyecto inicial que caracteriza su primera etapa como pintor. Evidentemente, aquí la psicología del retrato —compleja, pero tan bien ejecutada que cada cuadro define un carácter y una responsabilidad artística— difiere. Y es que la maestría del pintor deja al cubismo en una justa meditación y nada más porque, más allá de la línea y del espacio cubistas, la deconstrucción de Ostern supone una bacanal en la sugerencia de planos y en la representación de la figura con un paisaje propio. ¿Fue esto, quizás —que había respeto por la teoría vanguardista al tiempo que superaba la aritmética de las formas con una realidad sinfónica muy peculiar— lo que atrajo poderosamente la atención del maestro Antonio López?

Posiblemente. Lo cierto es que la pretensión de Ostern —un nombre alemán que significa «pascua» y que va como anillo al dedo a un castellano de manifestaciones comprometidas— viene de lejos. Ya en su primera etapa pictórica, que abarca más o menos una década —la que va concretamente de 1983 a 1993—, está muy presente el diseño

de vanguardia renovada que, muy posiblemente, constituía una de las obsesiones que le transmitió su maestro en Bellas Artes que fue Agustín Ibarrola. Ostern salió de sus clases con las cosas bastante claras: que los modelos —me refiero a Barjola, Saura, y al mismo Ibarrola— eran importantes, pero insuficientes como exigencia artística. Había que hacer de la pintura un proyecto personal con implicaciones personales. Y Ostern lo hace aplicando al retrato lo que entonces llamó «grafismo perturbador». Es decir, una deconstrucción anamórfica que implica un estudio muy concreto de la figura justo en ese eje de simetrías en el que la realidad del retratado incide con la captación imaginativa del artista. Hablamos, pues, de aquellas deformaciones manieristas del renacimiento que habían quedado en los sótanos del hiperrealismo.

Tradición mítica

Estas mismas figuraciones, pero desde el ángulo de la tradición oral o mítica y con una función eminentemente paisajística, pasarán a la segunda etapa de Ostern que se desarrolla entre 1993 y 2003. Hablamos de héroes que abrieron camino en la realidad artística a través de la pintura o del cine: Jasón y los argonautas, el desierto poblado de anacoretas, las complejidades de Edipo rey vistas por Pasolini o las implicaciones psicológicas del realismo mágico que entrañan los cuentos de Andersen tan tiernos como crueles a la vez. Aquí la figura, con un realismo que sale de los registros más furibundos de la conciencia, se explaya con un paisaje concreto con predominio del amarillo dorado o púrpuras intensos o los ocres otoñales. Y claro, no podía faltar, sobre todo en la serie de cuentos, ese fondo tenebrista de Caravaggio que hace las cosas más intrigantes y sutiles. Muy a menudo, el paisaje —en grandes formatos o en minúsculos óleos— lo es todo en esta etapa, y entonces surgen, desde lo más pétreo de su concepción, unas figuras emergentes —tan deconstruidas formalmente que nos retrotraen a su primera etapa— que encajan en eso que llamaba Platón «vuelos de la imaginación», y que Ostern, en unas pinceladas casi imperceptibles, convierte en testigos mudos pero instigadores de la realidad.



A la derecha, Ostern en su estudio, rodeado de algunas de sus obras, donde el realismo combina con el cubismo, los mundos oníricos y una decidida utilización del color

En la última de sus manifestaciones, y que da lugar a su tercera etapa —a partir de 2005 hasta el presente—, Ostern, como los literatos que son proclives a profundizar en la infancia, siente la nostalgia de sus inicios. No es que regrese inmaculado, como si no hubiera ocurrido nada, al grafismo perturbador o a las insidias anamórficas. En absoluto. Nos encontramos con un pintor que ha madurado con la cabeza y el pincel, que ha vivido un realismo más exacerbado, y que una visión camaleónica y poliédrica de la realidad le ha llevado a una experiencia más sintética, si se prefiere, pero no a la repetición de aquellos actos porque las reiteraciones, fuera del Quijote y pocas más, sólo sirven, como decía Bernard Shaw, para señalar los vacíos discretos de un disco rayado. Algo que no ocurre en Ostern, porque, sencillamente le pasa como a sus maestros —Braque, Picasso, Bacon o Antonio López—: hace exactamente la pintura que quiere y ésa, y no otra, le identifica como artista.



Música

Bordeando el misterio: Joshua Bell

Por Rosa Sanz Hermida

Quizá para algunos sólo sea el protagonista de la célebre historia del famoso violinista que, apostado en una estación de metro de la metrópoli de Nueva York, pasó inadvertido ante el tropel de viandantes apresurados que corrían hacia sus trabajos. La anécdota se ha convertido en una leyenda urbana en la que muchos ven reflejada la imagen de la sociedad contemporánea. «Si no tenemos un segundo para pararnos y escuchar a uno de los mejores músicos del mundo interpretando una de las músicas más maravillosas que se hayan escrito jamás, ¿cuántas otras cosas no nos estaremos perdiendo?».

¿Será, en efecto, la nuestra una sociedad acrítica, sin capacidad de discernimiento, que deambula robóticamente? ¿Sólo somos capaces de apreciar la belleza o el valor de una obra cuando le dedicamos el tiempo que se necesita para ello en un concierto, en una visita a un museo o en la lectura de un libro?

Al margen de estas consideraciones, creo que resulta también interesante pensar en Joshua Bell, el artista que se prestó a este experimento del Washington Post, y en lo que pasaba dentro de él mientras tocaba con su Stradivarius las partitas de Bach. «Cuando tocas a Bach algo te trasciende», declaraba el violinista americano en un

video de Michael Lawrence. «La chacona es, en definitiva, un viaje que te trastorna desde el principio. Sabes que estás en él por alguna fuerza poderosa y sobrecogedora. Bach te enseña a extraer toda la paleta de emociones humanas: a través de la tragedia, el descubrimiento, el amor, la alegría, la espiritualidad, el éxtasis y, por consiguiente, la resignación y la redención, y finalmente una suerte de triunfo, si se pudiera hablar así. La chacona de Bach cuenta, en realidad, su historia personal».

No sé si a Bell se le vendría a la cabeza todo esto mientras estaba en la esquina del metro neoyorquino, pero no sería de extrañar que así fuera. A fin de cuentas es artista y, como tal, capaz de meterse en su arte y trascender el espacio que le rodea en un momento dado. Quizá lo genial del experimento del metro no radicara tanto en la incapacidad de los viandantes de pa-



A la izquierda, el violinista Joshua Bell, que actuará en Valladolid el 24 de febrero con la Orquesta Filarmónica de Londres y la dirección de Vladimir Jurowsky. En la otra página, el coreógrafo y bailarín Israel Galván

rarse a contemplar una música y un músico extraordinarios cuanto en la capacidad del músico de abstraerse de su entorno y situarse en un nuevo espacio a través de la música que crea. «Cada uno de nosotros busca encontrar conexión con algo más grande que nosotros mismos», continuaba diciendo Bell en la referida entrevista, añadiendo que «los músicos lo encontramos en la música». Si ésta es percibida o no por los oyentes puede resultar, a fin de cuentas, una cuestión menor; lo importante está en esa especie de santuario en el que el artista descubre su más allá. «Para mí, concluye Bell, la música es mi religión».

Los espectadores del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid tendrán la oportunidad de escuchar en directo a este violinista americano y de medir, en cierto sentido, la temperatura emocional de su interpretación en el Concierto para violín y orquesta en La menor nº 1, opus 77, de Dimitri Shostakovich, una obra mayor del catálogo de este compositor ruso, intensamente dramática, honda, desgarradora y finalmente luminosa. Joshua Bell actuará en el Miguel Delibes junto a la prestigiosa London Philharmonic Orchestra y la dirección de Vladimir Jurowsky; la cita, el 24 de febrero.

ISRAEL GALVÁN Y LOS NUEVOS DERROTEROS DEL FLAMENCO

Desde que presentara ¡Mira! Los zapatos rojos en la X Bienal de Flamenco de Sevilla, la trayectoria creadora de Israel Galván no ha cesado. Espectáculos como *La metamorfosis* (2000), *Galvánicas* (2002), *Arena* (2004), *La edad de oro* (2005), *Tabula rasa* (2006), *Solo* (2007), *El final de este estado de cosas*, *Redux* (2008), *La curva* (2010) han ido jalando su carrera, acrecentando el interés del público y de la crítica. Israel Galván (Sevilla, 1973) no es un bailarín más, una de esas estrellas fugaces que pueblan las antologías del flamenco. No deja de resultar curioso que un filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman, le dedique un ensayo (*El bailarín de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2009) o que su nombre aparezca en la literatura especializada sobre danza contemporánea (Philippe Noisette, *Danse contemporaine, mode d'emploi*. Paris: Flammarion, 2010). Su singularidad artística ha llamado incluso la atención del mundo académico, que le ha ofrecido unas Jornadas de arte y danza (Universidad Complutense de Madrid, diciembre de 2008) y diversos estudios monográficos.

La modernidad de sus planteamientos coreográficos parece ser denominador común en todos los acercamientos a su obra. Una modernidad que conecta nombres y propuestas tan distintas y distantes como los de Fernand Léger y su *Ballet mécanique* (1923) o Man Ray y *Le retour à la raison* (1923); la Martha Graham de *Lamentation* (1930) o la Pina Bausch del *Café Müller* (1973); la Leni Riefensthal de *Olimpia* (1938), el Oscar Schlemmer de la *Gestanz*, la Trisha Brown de *Floor of the forest* (1975) o el Jiri Kylian de *Blackbird* (2002), además de John Cage y Merce Cunningham. Es decir, la vanguardia, la experimentación sobre nuevas formas que suponen un más allá en los derroteros del arte.

En el ámbito español

En el ámbito español los referentes ineludibles son Luis Buñuel, Antonio Montoya «Farruco», Carmen Amaya, Antonio Gades y sobre todo, Vicente Escudero, del que Galván no duda en imitar en una suerte de decálogo, *Farruca del día once*. Llamadas de alarma, con «preceptos» concomitantes a los de Escudero (*Bailar en hombre*, «Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios»), otros «aumentados» en sus postulados ético-estéticos («Bailar asentao, pastor de almas, erigido en columna del paraíso»), y aún otros de impronta futurista («Construiremos figuras que desafíen al cielo y marcaremos un tiempo nuevo»). Grande es la sombra de Vicente Escudero sobre Galván, no como mera proyección para ser reproducida sino como venero del que beber las esencias: pureza y



simplicidad de líneas, sobriedad y concentración expresivas y escritura geométrica del cuerpo.

Dentro de la particular poética de Israel Galván, el espacio ocupa un lugar fundamental, que no sirve al bailarín como referente, ya que es él quien tiene que crearlo. Como afirma en *la Farruca del día 1*, hay que «hacer del baile una casa para el hombre, una torre, un palacio y habitarlos». El cuerpo del bailarín se erige, en este sentido, en «espacio vacío» (usando la expresión brookiana) sobre el que opera su acción cinética. Si el *Ballet mécanique* de Léger se jactaba de ser el primer film «sin escenario», las coreografías de Galván parten de este principio; los elementos —objetos— que lo «vistan» lleguen incluso a no aparecer. El baile, el bailarín es su propio espacio, en tanteo, expansión (como Martha Graham en *Lamentation* o Kylián en *Blackbird*) y construcción. De ahí que cada paso sea como un nuevo encuentro o descubrimiento y pueda generar sobre el espectador la sensación de improvisación. Pero no. Todo está bien medido y funciona con extrema precisión.

Flamenco desnudo, depurado, riguroso, íntimo (Jean-Michel Coëffeur); esto es lo que el público de la sala Concha Velasco del Laboratorio de las Artes de Valladolid encontrará el día 24 de febrero en el espectáculo *La edad de oro* de Israel Galván. Quizá su más bello espectáculo, «de factura clara, luminosa, resplandeciente», en palabras de su gran mentor, amigo y director artístico Pedro G. Romero.



CASTILLA Y LEÓN

¿ITALIA?

Acueducto de Segovia



CASTILLA Y LEÓN

¿EGIPTO?

Yacimiento Arqueológico Atapuerca (Burgos)

CASTILLA Y LEÓN

en una escapada

VERÁS MUNDO



CASTILLA Y LEÓN

¿NORUEGA?

Arribes del Duero (Salamanca)

CASTILLA Y LEÓN ES VIDA

www.turismocastillayleon.com
902 20 30 30



CASTILLA Y LEÓN