

Falla150
—

MANUEL
DE FALLA.
UNA
MIRADA
ACTUAL

MANUEL
DE FALLA.
UNA
MIRADA
ACTUAL

PRESENTACIÓN ^{3 / 5}

GERARDO DELGADO ⁶

HERMINIO MOLERO ⁸

JULIO JUSTE ⁹

FREDERIC AMAT ¹⁰

CHRISTIAN WALTER ¹³

CARLUS PADRISSA ¹⁴

JAIME GARCÍA ¹⁵

SOLEDAD SEVILLA ¹⁶

EDUARDO ARROYO ¹⁷

JOAQUÍN PEÑA-TORO ¹⁸

JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ ¹⁹

JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ ²⁰

JUAN BARRETO ²¹

JAVIER MARISCAL ²²

GUSTAVO TORNER ²³

HERNÁN CORTÉS ²⁵

JAUME PLENSA ²⁶

CARMEN VILA ²⁸

ANTONIO MONTALVO / SIMÓN ZABELL ²⁹

CARMEN GONZÁLEZ CASTRO ³⁰

Desde sus inicios, la Fundación Archivo Manuel de Falla ha sabido recoger el testigo del *mirar actual* que forma parte del ADN de Manuel de Falla para expresar la modernidad de un músico que en su momento apadrinó a jóvenes artistas, a los que aconsejaba y guiaba para llegar a conseguir su sueño. Por una parte, y como depositaria del legado de Falla, acogiendo entre sus fondos bocetos de escenografías, retratos y todo tipo de intervenciones artísticas. Por otra, promoviendo un diálogo permanente con los propios creadores que, bebiendo en la documentación histórica, buscan inspiración para sus obras. Y, por último, estimulando exposiciones y nuevas producciones con los artistas del momento.

Manuel de Falla. Una mirada actual permite aproximarse a la más completa selección que se ha realizado hasta la fecha con motivo de su 150 aniversario.

Elena García de Paredes,
Presidenta Fundación Archivo Manuel de Falla

La figura y la obra de Manuel de Falla fue siempre inspiradora de la acción plástica. Desde su propia imagen, a la necesidad de puesta en escena de su producción musical, podríamos decir que desde hace más de un siglo un gran número de artistas han profundizado en este hecho, de un modo u otro, trazando una enorme producción que incluye nombres como Picasso, Bacarissas, Vázquez Díaz, Manuel Ángeles Ortiz o Zuloaga, entre los artistas ya históricos.

En esta ocasión se ha seleccionado un importante grupo de obras estrictamente contemporáneas a la creación del Archivo Manuel de Falla en Granada, que arranca con el gran mural *Retrato de Manuel de Falla y sus amigos* de Herminio Molero (1992) y cierra con el díptico *La casa callada* de Simón Zabell y Antonio Montalvo (2026).

Es una selección de obras plásticas homogéneas realizadas bajo la visión de artistas que, con diferentes formalidades, han sabido extraer la esencia de cada uno de los motivos inspiradores que Manuel de Falla arrojó como semillas en el camino de la producción musical del siglo XX.

Los lenguajes son múltiples y, por tanto, su formalización muy diversa. Abarca desde las nuevas experiencias escenográficas, a las obras para exposición inspirada por la sinestesia, el símbolo o la narración. Desde la instalación, al libro de artista y, cómo no, el retrato.

Sin duda, se condensa en esta muestra la vigencia de la figura del compositor, no ya en lo musical, sino como fuente de inspiración para los artistas plásticos de estos últimos treinta años que siempre van a encontrar en su obra y su imagen una excusa para reinterpretar las esencias de su personalidad y su obra musical.

José Vallejo, historiador

GERARDO DELGADO

Olivares (Sevilla), 1959

Noches (2007)

I. Generalife

II. Danza

III. Córdoba

Durante la realización de su tríptico *Noches*, Gerardo Delgado leyó repetidamente el poema *Los árboles de Granada. A Manuel de Falla* (1975) de Gerardo Diego en el catálogo de la exposición *Jardines y árboles de Granada* (Fundación Archivo Manuel de Falla, 2003). En el texto que se reproduce a continuación, el artista selecciona varios fragmentos de dicho poema —que se presentan en cursiva— y los reorganiza con total libertad, escribiendo lo siguiente:

DÍAS Y NOCHES EN GRANADA

*Árboles de la alta Antequeruela,
del Albaicín cerrado y aterido,
de la Vega hortelana,
de los místicos Mártires,
curvados sobre el Darro,
trepando al Sacromonte...* Desde el Carmen de la Victoria, bajo despacio por la Carrera del Darro, a mi izquierda la colina coronada por la Alhambra... y me detengo ante el gran ciprés acostado en la esquina del patio del Museo Arqueológico... *que la tierra te sea leve* inscribían los romanos en las piedras sepulcrales de sus allegados difuntos... e inclino la cabeza al traspasar la pequeña puerta hacia la penumbra y los destellos luminosos del Bañuelo... penetro en la calleja, corte de luz y sombra, que me conduce al Centro Guerrero, a la encalada blancura de la Catedral, a las borrosas escrituras de su fachada, verdadera sección de un grandioso interior... y al patio del Colegio Imperial con sus esbeltas columnas, cipreses sin sueño, desde cuya planta alta, al sobrepasar lo privado siguiendo las inscripciones de las paredes, soy expulsado.

... Árboles del soto. Árboles del bosque. Árboles de la vida.

Árboles, árboles, árboles.

Daos prisa, ... Y subo al Generalife. No veo flores, ni estanques, ni agua. Sólo masas verticales con grietas de luz, *cipreses sin sueño ni relevo, de asombroso verdor.*

Negros, negros y oscuros verdes que se prolongan en umbríos caminos... y al fondo

mas grietas de luz. La tarde se oscurece... *sombras móviles, toldos indecisos, nubes errantes, lluvias de la sierra...*

Llueve leve llovizna. Hay que volver a casa...

Y guardamos silencio.

Sólo los ojos hablan, gozan juegos de verdes...

Y una vez en casa, en el estudio, me siento frente a un cuadro negro inacabado, una *ruta*. Rompo el silencio con música de Falla, hace tiempo que no la escucho. Casi olvidada, me prolonga el viaje a Granada. La exposición se ha decidido —*Bach, Messiaen, rutas y miradas*— pero quiero colarme entre los cabos que han quedado sueltos, enredarme con ellos. Veo los negros, los verdes oscuros. Y las grietas de luz como relámpagos. Y árboles. Masas verticales de árboles. Un disco de Morton Feldman me lleva a los *Precuartetos*, pintados, en el 2005, directamente sobre

madera, mientras me preparaba para la audición, en Madrid, de su largo Cuarteto nº 2. Seis horas calmas, sin interrupción, dura su único movimiento. Y mis cuadros se alargan en cuatro paneles, que podrían ser mas, fraccionados en amplias y sucesivas bandas verticales. Domina el blanco, pero aparecen, vibrantes, azules y amarillos.

En repetidas escuchas se impone *Noches en los jardines de España*. Tres impresiones sinfónicas. Tres trípticos de campos verticales. Tres nocturnos. Tres *noches* que asumen los verdes oscuros y los negros, brillantes y opacos, de bandas verticales con grietas de luz. Vivos, coloristas, repletos de luces y sonidos, no parecen nocturnos. Pero los tres, cada uno, acaban en silencios, en nocturnos.

Las grietas sinuosas, de grosor variable, me traen a la memoria, mientras las trazo, los rasguños alargados, curvilíneos, de las puertas metálicas de los ascensores de la Escuela de Arquitectura. Y me hicieron volver a la infancia. Al terror. A volver a destripar la cabeza de una serpiente, sinuosa e hinchada por los pajaritos de un nido que acababa de devorar. Y se filtra, otra vez, en mis cuadros el verde-negro del fondo del Cristo de Velázquez. Y aparece Matisse —me lo dijo un amigo— con sus arabescos recortados y sus danzas. Y los surcos de un sembrado y el trazado de una muralla de fotos de periódicos pegadas, desde hace tiempo, en la pared de mi estudio.

Ni la serpiente, ni los graffitis están en las *noches* de Falla. Ni siquiera son visibles Velázquez o Matisse. Mis pinturas son pinturas y sus pentagramas son música. Pero en ellos, bajo sus árboles, entre sus ramas, habitan sombras y luces. En sus copas se oyen ecos y voces diversas. En su horizonte se divisan todos los árboles...
álamos negros, álamos de plata, olmos, moreras, aligustres...
y la noche no tiene nunca prisa.

La música tampoco.

Lejanos grillos cantan...

El otoño amarillo.

El otoño de oro.

El otoño de fuego.

El otoño de lumbre, de herrumbre, de ceniza.

Sin saber cómo los oros y los cobres y los fuegos se han disuelto en el aire.

La vida que renace.

Gerardo Delgado

Olivares, febrero de 2005 - noviembre de 2007

HERMINIO MOLERO

La Puebla de Almoradiel (Toledo), 1948

*Retrato de Manuel de Falla y sus amigos:
la identidad de una cultura europea* (1992)

Se encuentran representados en este extraordinario mural de grandes dimensiones: Léonide Massine, Arthur Rubinstein, Federico García Lorca, Antonia Mercé “la Argentina”, Felipe Pedrell, María del Carmen y Manuel de Falla, Serge Diaghilev, Igor Stravinski, Pablo Picasso, Isaac Albéniz, Ricardo Viñes y Claude Debussy. Fue realizado por Herminio Molero en 1992, con motivo de la exposición *Manuel de Falla. Musicien*, dedicada al compositor en el Instituto Cervantes de París en 1993.

Herminio Molero domina como artista dos manifestaciones tan diferentes, y a la vez tan complementarias, como la música y la pintura. Molero, pintor autodidacta, abandonó públicamente esta faceta por la de la música, formándose en electroacústica de la mano de Luis de Pablo, para ser uno de los fundadores —en 1979— del grupo Radio Futura, del que saldrá en 1981. Prosiguió su periodo musical unos años más, hasta mediados de los 80, momento en el que recupera su pasión pictórica y se entronca con una tradición figurativa española vinculada al pop, junto a artistas como Eduardo Arroyo o Equipo Crónica.

Esta obra rinde homenaje a Manuel de Falla, a la música española y a su capacidad para ser internacional. Con la obra del compositor, la música española conquista el espacio europeo por vez primera en los tiempos modernos. Cuando, en 1907, Manuel de Falla se instala en París embarcado en la búsqueda de un lenguaje musical propio, se vincula allí a las figuras más importantes de la música europea de entonces como Claude Debussy o Paul Dukas, y a otros más jóvenes como Maurice Ravel o Igor Stravinski, que están desarrollando sus experiencias mirando a la vanguardia en esos primeros años del siglo XX. También se encuentra en París un grupo muy importante de artistas españoles que, como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina y Ricardo Viñes, están comprometidos en el mismo proyecto y actúan como verdaderos motores —especialmente el caso de Viñes— en la conformación de la propuesta que caracterizó esos años de preguerra.

Con estos actores y los ejemplos de las experiencias musicales rusas de esos tiempos, se va a construir un verdadero espacio cultural y musical europeo al que se van a sumar, también como activos participantes, figuras del mundo de la interpretación, del ballet y de las artes plásticas que van a dar vida a la importante producción de esos años.

José Vallejo

JULIO JUSTE

Beas de Segura (Jaén), 1952 – Granada, 2017

Esencia de la ingravidez (1996)

Las músicas de Manuel de Falla (1996)

Julio Juste fue un artista de amplísimo espectro que aunaba su capacidad creativa plástica a su labor teórica académica, y que iba desde el urbanismo a la estética, pasando por las nuevas tecnologías y las redes sociales. Su tesis doctoral *El metaverso: la escritura del imaginario. De “Snow Crash” a “Second Life”* es prueba de sus inquietudes sobre el proceso de creación en mundos físicos o aparentes.

La relación de Julio Juste con el Archivo Manuel de Falla fue muy intensa, colaborando con el mismo como diseñador gráfico —especialmente en las memorias anuales—, pero también con una producción artística de primer nivel. Desde el diseño de sala de exposiciones *Universo Falla al Aula Rafael Puyana* e intervenciones temporales como la exposición-instalación *Val de oscuro* (1998), resultado de la exposición *Falla Hondo* en la Galería Debla de Bubión (1996), producto a su vez de la instalación *Fuente Falla* en el Centro Cultural Manuel de Falla (1995).

El Archivo fue receptor y animador de todas estas experiencias, lo que arrojó una copiosa serie de piezas que hoy se encuentran repartidas entre el propio Archivo Manuel de Falla y el Instituto de América de Santa Fe. En esta ocasión se muestran dos piezas vinculadas al compositor gaditano.

La primera es una escultura en bronce, extraída de una fotografía del músico en Barcelona, en 1930. Se trata del detalle de las manos de Manuel de Falla sobre sus guantes y apoyadas en su bastón. Una pieza delicada, casi aérea, que fija su mirada en las manos del pianista y del director de orquesta. Es una mirada diferente sobre el músico y su gestualidad. Varias son las fotos en las que las manos de Falla son protagonistas, pero estas manos en reposo son las que marcan una psicología propia del personaje, el pensador, el paciente corrector pertinaz de cartas y partituras que busca la imposible perfección.

La segunda pieza es una edición especial del que sería cartel anunciador del 45 Festival Internacional de Música y Danza de Granada en 1996, coincidente en fechas con el 50 aniversario de la muerte de Manuel de Falla y, por tanto, diseñado en homenaje al músico gaditano, bajo el sugerente subtítulo de *Las músicas de Manuel de Falla*. En este Festival se realizaron dos grandes producciones de *Atlántida* y de *El retablo de maese Pedro*, en las que intervinieron Jaime Plensa, Carlus Padrissa y Javier Mariscal, autores también presentes en esta exposición.

En el cartel anunciador se observa un auténtico laboratorio de trabajo que, en palabras de Jaime García —artista también presente en esta muestra—, «no solo realiza una de sus mejores obras de diseño —confeccionada a partir de un uso prodigioso de diversas técnicas de reproducción como la serigrafía, la fotografía, la tipografía—, sino que crea una potente imagen iconográfica». Estas palabras referidas al cartel se acrecientan ante la pieza que se expone, pues se trata de una versión especial trazada como un collage sobre una seda serigrafiada y bordada a mano que hace que un diseño múltiple trascienda a pieza única.

Volviendo a las palabras de Jaime García «un trabajo excepcional fruto de una gran sabiduría visual y conceptual».

FREDERIC AMAT

Barcelona, 1955

El amor brujo (1993)

TELÓN DE BOCA

Hay imágenes que asaltan súbitamente, otras aparecen poco a poco, zigzagueantes en la duda hasta tomar presencia y al fin vemos una gran ventana, enmarcando las ondas concéntricas de la piedra en el agua, la cueva de los conjuros. Con los primeros compases se alza esta puerta de la noche. Negro sobre rojo.

TELÓN DE NOCHE

En el inmenso lienzo, un festín de colores convoca el espacio nocturno y su enjambre de deseos. Todo amor es mortal, por un instante, eternidad. La caída de un telón rojo barre la escena.

TELÓN DE ASTROS

¡Lo que mi corazón desea mis ojos lo vean! Constelación de estrellas que salpican en blancos arabescos los destinos de la noche y sus trayectorias del azar.

TELÓN DE LUNAS

En un cielo habitado por multitud de lunas encantadas, una voz llama a Elena: “Elena, hija de rey y reina!”. No he querido ilustrar las seducciones y desdenes de *El amor brujo* de Falla, sino evocar su esencia. La misma voluntad ha existido en la realización del vestuario de los diferentes personajes. Un *pas à quatre* entre la música de Falla, la coreografía de Víctor Ullate, el guion de Vicente Molina Foix y la compañía.

TELÓN DE FUEGO FATUO

Danza de cuerpos, danza de espíritus ante un telón rasgado en llamas que andan por el aire como noche herida. Veo la danza como exacta expresión para manifestar los misterios del amor y sus ecuaciones. Lo mismo que el fuego fatuo, “le huyes y te persigue, lo llamas y echa a correr”.

TELÓN DEL ALBA

En un mar de azul infinito, regresamos del dominio de lo imaginario con el primer rayo de sol, sobre un horizonte sinuoso como ola petrificada. Con los últimos compases una lluvia de papeles rojos cierra la escena.

Frederic Amat,

«Seis telones para *El amor brujo*»
en *Cinco escenografías para Manuel de Falla*
(Diputación Provincial de Granada, 1996)

El sombrero de tres picos (2019)

Un comentario [del propio artista]...

Sucedió en Granada, el verano del 2019, con motivo de la celebración anual del Festival de Música y Danza. Su entonces director, el maestro Pablo Heras-Casado, me invitó a colaborar en el proyecto en conmemoración del centenario del que fue emblemático estreno en su día de *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla para los Ballets Russes de Diaghilev, coreografía de Léonide Massine, y vestuario y escenografía de Picasso.

Una tríada de nombres icónicos de las vanguardias en el pasado siglo que presentaron su conjunta producción escénica en el Teatro Alhambra de Londres en el mes de julio de 1919. Tras cien años de su *première*, la propuesta de Pablo Heras-Casado me llegó como una feliz sorpresa y estímulo. Su deseo era el de presentar *El sombrero de tres picos*, en el Palacio Carlos V de Granada, interpretando la partitura para ballet de Manuel de Falla por la Mahler Chamber Orchestra dirigida por el propio maestro Heras-Casado que manifestó su intención orquestal «con un tratamiento objetivo y a su vez, con un acercamiento a la esencia de la composición musical de Falla alejada de una lectura folclórica post-romántica. Un Falla conectado con Ravel, Debussy y, por supuesto, con Stravinski, a través de una escritura que resurge con mil y un aristas y que da lugar a una música que sorprende por su forma poliédrica, cercana al cubismo y muy distante de cualquier idea preconcebida de carácter costumbrista...».

Con todo ello, la voluntad de Heras-Casado en su propuesta era declinar la presencia escénica del ballet en una coreografía ejecutada por bailarines y dar a ver la danza en una gran proyección tras la orquesta, como una abstracción pictórica de signos, con mis manos, pinceles o diferentes objetos y recursos que, a través de la luz ordenaran el universo simbólico que la partitura guarda en *El sombrero de tres picos* a través de las posibilidades de las nuevas tecnologías en diálogo con el propio quehacer pictórico.

El sombrero y su música pintada: ¿Cómo adentrarse en la partitura de Falla y mostrarlo con un nuevo aire en escena? ¿Cómo abordar una posible intervención visual, pictórica, que vaya configurando de forma expresiva y expansiva, los ritmos y latidos de la música de Falla? La respuesta y la tarea fue recurrir al lenguaje del pincel y las manos con su huella de tinta: como estela proyectada por el haz de luz. La pintura acude solícita a la música, pintando imágenes acústicas y móviles. Percepción y emoción, articulan la dimensión del sonido, su longitud de onda y las frecuencias de su espectro sonoro con la intención que aparezca el acontecimiento visual o la imagen pictórica en una acción del espacio, que acompaña la música, como movimiento que transcurre en el tiempo. Escuchar *El sombrero de tres picos*, ojos adentro, atento al estímulo e inspiración de su peculiar orden interno: su ritmo, su singular latido y respiración ondulatoria... tensión y relajamiento, avance y retirada... Pintar la escalada ascendente de la partitura de Falla y de las imágenes que suscita hasta su apoteósico final, dónde, como una imagen goyesca, un pelele es manteado en la noche de San Juan celebrando el solsticio de verano.

Después de meses de trabajo, y tras un feliz y resuelto ensayo general, en aquella noche de julio del 2019 todo estaba listo en el mayestático escenario del patio circular del Palacio Carlos V de Granada. La expectación de muchos no era poca, todo estreno es una incógnita y ahí su enigma.

A tiempo de los primeros compases de *El sombrero de tres picos* interpretados por la Mahler Chamber Orchestra dirigida por Heras-Casado fueron apareciendo mis trazos pictóricos. No habían transcurrido unos pocos minutos, de la treintena de duración del concierto, cuando, como espectador sentado entre el público, atento y asombrado por el espectáculo, sentí en mi mano una gota de agua... al momento, otra y en un instante, un diluvio nunca habitual en el estío granadino. Toda la magia musical y visual fue interrumpida de pronto. La orquesta protegió sus instrumentos y partió del estrado escénico. El vuelo de las imágenes quedó paralizado. El público se resguardaba de la lluvia, protegidos por los propios programas del concierto, hacia el artesanado del corredor entorno al patio. No creo haber sido el único, en aquella aciaga noche *d'après le deluge*, en haber sentido la profunda presencia en el arte de la «fragilidad» ante el infortunio. Toda puesta en escena es muy frágil, mucho. Esa es su virtud y también, temeridad.

Frederic Amat
Barcelona, mayo 2023

CHRISTIAN WALTER

Salzbrucken (Alemania), 1959

Retrato de Manuel de Falla (2001)

*Manuel de Falla horas antes del estreno de
La vida breve en París* (2007)

Desde 1986, Christian Walter y su mujer Loli Rodríguez han llevado al papel, desde Granada, las ideas de centenares de artistas, mediante su taller de serigrafía, primero en la calle Mano de Hierro y después en su taller/estudio de Belicena.

Christian es una de esas figuras inseparables de la vida artística de una ciudad, con independencia de que desde su taller serigráfico hayan salido obras para medio mundo, pues su trabajo consiguió tener la fascinación tanto de los artistas plásticos, como de las galerías y los promotores que querían hacer ediciones de precisión absoluta y de un decoro, pariente del lujo estético.

Entre sus muchos trabajos institucionales se encuentran los realizados para el Archivo Manuel de Falla, durante la segunda mitad de los años 90 del siglo pasado y el comienzo del actual. De entre ellos, sobresale una serie de serigrafías a varias tintas, sobre lienzo de gran formato —cerca de los dos metros de alto—, realizadas con algunas de las fotografías del fondo histórico del compositor. Aquí se presentan dos de los retratos más icónicos de la figura del músico, el de un joven Falla en las calles de París, en fechas cercanas al estreno de *La vida breve* y el retrato, en primer plano, de su etapa madrileña apenas uno o dos años después.

Son serigrafías realizadas para diversas exposiciones y actividades de los Encuentros Manuel de Falla, auspiciadas por el Archivo Manuel de Falla, que se realizan temporalmente de forma paralela al trabajo de investigación que Walter está llevando a cabo, con obras gigantescas o realizadas directamente sobre la pared, como en la exposición *Arte precolombino en la colección Barbier-Mueller* de Santa Fe (1994), *Música y poesía* en los Reales Alcázares de Sevilla (1995) o las serigrafías murales realizadas en la instalación museográfica diseñada por Julio Juste en la Casa de los Tiros de Granada (1999). En 2002, también bajo diseño de Julio Juste, realizó las serigrafías de la exposición *Universo Manuel de Falla* dentro del Centro Cultural Manuel de Falla.

El taller de Christian Walter ha sido galardonado a lo largo de estos cuarenta años de producción con varios premios internacionales de primer nivel, como los obtenidos en la Global Print Expo de FESPA, al tiempo que ha desarrollado un trabajo de investigación y desarrollo, con la aplicación de tintas sostenibles y estampación sobre morteros, recuperando técnicas tradicionales del norte de África.

José Vallejo

CARLUS PADRISSA

Barcelona, 1959

Story board de Atlántida

de Manuel de Falla en Granada (1996)

Bocetos de vestuario y escenografías para

El amor brujo de Manuel de Falla (2015)

Padrissa es un creador autodidacta vinculado al teatro desde su origen, con una concepción total de la obra de arte y de la escena. Para ello, utiliza los elementos más innovadores en cada momento de su ya dilatada trayectoria, muy especialmente las proyecciones, la tecnología y la ruptura de la cuarta pared. Con estas premisas, en 1979 cofundó la compañía teatral La Fura del Baus, auténtico laboratorio de teatro en España, desde el que ha profundizado en las tradiciones escénicas renovando su presentación y creando escenarios gigantescos o móviles, como la *Ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona* o el proyecto del *Barco Naumón*, escenario flotante en el que navegar por el mundo.

En 1996, año de la conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Manuel de Falla, la Fura del Baus fue la encargada de darle vida escénica a *Atlántida* del compositor gaditano y para ello contó con Alex Ollé, Jaume Plensa y Carlus Padrissa, autor del *story board* que aquí se presenta en cuatro cuadros con setenta y dos escenas, minuciosamente trazadas, en las que, como director de escena, estructuraba la acción en la que se insertaban los diseños y figurines de Jaume Plensa. Comenzaba aquí el acercamiento —que iba a ser fundamental— de La Fura y Padrissa al mundo de la ópera y la escena musical, con las puestas en escena de *La condenación de Fausto* de Berlioz, *La flauta mágica* de Mozart, la *Tetralogía* de Wagner, o *El castillo de Barbazul* de Bartok, entre otras muchas.

Son decenas de producciones operísticas las llevadas a cabo por la compañía, con la intervención directa de Padrissa como uno de los seis directores de escena de La Fura. En este campo volvió a acercarse a Manuel de Falla en 2015, dentro del Festival Internacional de Música y Danza, para conmemorar el centenario de *El amor brujo*. Producto de aquel trabajo son las cuatro piezas sobre cartulina negra que ahora se exponen, en las que queda reflejado el ambiente misterioso de la noche, el fuego, la danza y el mundo gitano, entre consejas, sortilegios y presagios que desaparecen al clarear del día.

José Vallejo

JAIME GARCÍA

Granada, 1971

El anillo (2013)

Jaime García comenzó su andadura artística como parte del colectivo JGarcía, allá por 1996, donde se realizaron más de una decena de proyectos artísticos y de investigación entre Andalucía y Varsovia, al tiempo que se creaba la revista *Inediciones*, de la que se realizaron cuatro números, hasta 2001, fecha en la que se disolvió el colectivo y Jaime García inició su etapa individual, realizando multitud de proyectos interdisciplinarios en los que la música, la poesía, el vídeo, la escena y la plástica son coprotagonistas.

En 2010, por encargo del Archivo Manuel de Falla y con motivo de los Encuentros Manuel de Falla de ese año, Jaime García realizó una exposición sobre «El sueño de Isabel», uno de los números de la *Atlántida* de Manuel de Falla. Para esta instalación, Jaime creó cuatro piezas: *El pájaro* (escultura), *El mar* (proyección), *La consciencia* (videocreación) y *El anillo* (pintura e instalación), la obra que aquí se expone.

El anillo es alusión directa al texto de *Atlántida* y a la visión de su caída en el mar provocando la aparición de una isla, símbolo de la tierra americana, ante la que la reina Isabel se convence de dar su apoyo al almirante Colón para su descubrimiento. *El anillo* juega con elementos plásticos que se entretajan con el mundo subjetivo e intuitivo del sueño. Por una parte, el lienzo, cargado de materia, refleja con claridad la circunferencia perfecta y áurea del anillo. Sobre el fondo oscuro en que resalta se proyecta la imagen idílica de nuevos anillos intangibles, sin presencia física táctil, producto del reflejo de los fragmentos de espejo, quizás espejismo, de la isla que a sus pies se encuntra y sobre la que la luz proyecta su efímero poder para que complementemente visualmente, con rotundidad y fragilidad, la imagen sólida del lienzo. La luz reflejada mantiene el poder de la evocación, pero también la levedad del sueño, pues su intangibilidad hace que cualquier cuerpo físico la opaque o desvirtúe, siendo víctima de las circunstancias que la rodean y del paso del tiempo.

Para la cartela de la exposición, el poeta C. Friebe, creó esta frase: «Helo aquí, mi destino. Isla al azar: orbe, urbe y corona». Esta frase, en sí misma, también forma parte de la obra *El anillo*, pues en la metodología de trabajo que Jaime había empezado a experimentar, al menos desde 2007, el trabajo colaborativo o de laboratorio se fundía con su obra personal.

Y, he aquí el texto de Friebe para el catálogo:

Es el orbe y es curvo. Es el mundo y deslumbra y es la luz y me ciega. Es como de tan fúlgida consistencia invisible; como esferas celestes cuyos husos y meridianos fueran trazados para esconder el núcleo del mundo; como de tan lúcido cenit, horrendo, pavor. Es el tiempo y es curvo. Es hórrido y fascina y es mi cuna, mi lecho y mi tumba de helechos y mi gloria y mi fin. De un inasible hiriente es su contorno brillante, como esfera de reloj. De un inasible hiriente la mecánica sucesión del tiempo que vemos pasar, adentro, tan adentro en nosotros, tan hondo y tan cerca al tacto el transparente cuarzo de las horas invisibles. Es el orbe y es curvo. Es el tiempo: si pude rozarlo, si estuvo, se fue.

José Vallejo

SOLEDAD SEVILLA

Valencia, 1945

Libro de artista de
El retablo de maese Pedro (2011)

En 2011, el Archivo Manuel de Falla realizó el encargo de una obra de nueva factura a la artista Soledad Sevilla, con la intención de aportar una visión contemporánea a la exposición que se preparaba en torno a las joyas bibliográficas del propio archivo. Se trataba, de algún modo, de proseguir con la adquisición de obras singulares vinculadas al mundo del libro, en nombre de Manuel de Falla, por lo que la única condición era que la obra plástica solicitada se conformara como un libro de artista, para lo que Soledad Sevilla propuso hacerlo sobre *El retablo de maese Pedro*, obra para la que ya había realizado telones y muñecos en 1972, para una representación en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

El resultado fue un tomo-archivador con cincuenta y cinco obras originales, dispuestas en páginas sueltas, en las que se alternan las evocaciones de aquel primer *Retablo*, con la apropiación geométrica de las líneas del pentagrama de las partituras originales, sobre las que se desarrollan diferentes tramas o repartos de masas de color, atendiendo a la propia imagen de la composición autógrafa de Manuel de Falla. Esta obra está siendo concebida al mismo tiempo que Soledad interviene en el Palacio de Cristal de Madrid, con la monumental obra *Escrito en los cuerpos celestes*, en la que es fundamental la utilización de signos tipográficos, que aquí se trasladan a la anotación musical y al gesto del propio compositor. Otra de las inspiraciones que se aprecian en las páginas del libro se encuentra en las manchas de color yuxtapuestas que rememoran otras obras de la artista como la serie *Muros* (2003) o *Malevich en el Rompido* (2004).

Además, esta obra es también precursora de un trabajo que se formalizará —entre 2012 y 2013— en otras obras como *Lágrimas*, *La montaña mágica*, o *Luces de invierno* —esta última de 2016-2017—, cuya fuente de inspiración proviene de los secaderos de la Vega de Granada, en los que Soledad Sevilla descubre unos tejidos industriales (trama y urdimbre) que, con la brisa, conforman esas ondulaciones de la línea que aquí se convierten en ondas de sonido y vida, de los rectilíneos renglones del pentagrama.

Otros muchos rasgos de la obra de Soledad Sevilla se pueden entresacar entre estas páginas del libro de artista, pero destaca, por inusual, la presencia en el discurso de reflexiones figurativas de escenas como la partida de ajedrez de Don Gaiferos, los labios del moro enamorado que quiere robarle un beso a la bella Melisendra o en el espectro de ella misma, asomada a la ventana de la torre donde permanece cautiva —ventana que recuerda la estructura geométrica de su serie *Las meninas* de 1983—.

Así, este libro de artista se conforma como un nudo estratégico en la producción de Soledad Sevilla, a la par que una reflexión plástica sobre la obra de Manuel de Falla y su puesta en escena.

José Vallejo

EDUARDO ARROYO

Madrid, 1937 – Madrid, 2018

Manuel de Falla (1996)

Autoexiliado en 1958, obligado por el ambiente opresivo del franquismo, Eduardo Arroyo eligió París para su residencia, donde comenzó sus escarceos como pintor, pese a que su primera intención era la de dedicarse al periodismo. Pronto, en 1960, participó en el Salon de la Jeune Peinture, pero sería en 1963 cuando su nombre saltaría a la fama con la obra *Los cuatro dictadores* —Franco, Salazar, Hitler y Mussolini—, presentada en la III Bienal de París y que le supuso el veto en España por parte del régimen. En esta obra se registran ya las constantes de su obra, que podríamos encuadrarla en una figuración que utiliza el lenguaje del *pop art* para narrar su visión crítica de la realidad.

Esta constante se complementará poco a poco con el uso de la fotografía como elemento de inspiración, o para ser transformada, y a través de la apropiación de imágenes consolidadas en la memoria colectiva para mutarlas y llevarlas a otro extremo, siempre con un alto contenido crítico, social y políticamente.

Eduardo Arroyo cultivó el retrato desde el comienzo de su trayectoria como caricaturista en los diarios *Pueblo* y *Arriba*, pero siempre con un sello especial que lo aleja del realismo absoluto, para entrar en unos rostros esquematizados, reconocibles e intervenidos con algunos signos que resaltan el carácter del retratado. Según sus propias palabras, en el retrato existe «una parte visible y otra más secreta, más literaria» y es esta «la que prueba que se conoce al modelo».

En palabras del artista: «El retrato es el único paisaje que de verdad me interesa» y, como tal, la fotografía es un modelo inicial estupendo sobre el que trabajar. Así, de un modelo fotográfico, surge el retrato de Manuel de Falla que aquí se presenta, realizado en 1996. Está trazado en el estilo de la línea clara y solamente tiene un toque de color en la construcción de la nariz, una especie de “J” que marca el perfil y la fosa nasal, y que podría ser una nota musical o el bastón con el que tantas veces se dejó fotografiar Falla, el apoyo de su quebrantada salud. La litografía fue editada por la Galería Cadaqués e impresa por los talleres Vallirana y, probablemente, en el ámbito del Festival de Música de Cadaqués de ese año.

En la galería de retratos de Eduardo Arroyo figuran personajes históricos como Napoleón, Isabel la Católica, Federico García Lorca o Rembrandt, pero también personas del *mass media* como Manolete o Carmen Amaya, pasando por una amplia colección de autorretratos y retratos de personas anónimas que en un momento dado son noticia. Es el caso del retrato de Constantina Pérez Martínez, mujer del minero de la cuenca asturiana Silvino Zapico, uno de los cabecillas de las huelgas obreras asturianas de 1963 que fueron duramente reprimidas por las fuerzas de seguridad. Fue tal la violencia empleada, que se llegaron a aplicar recursos medievales como el rapado de las mujeres de los huelguistas para señalarlas a ellas y a toda su familia. En estos desgarradores retratos imaginarios, varios en litografía, el rostro de la mujer calva luce aderezos como una peineta clavada sobre la cabeza desnuda o pendientes con los colores de la bandera española, mientras porta un mantón bordado de flores. Narra la violencia de la circunstancia, rodeada de los símbolos y el tipismo de la época, todo bajo un concepto pop que aligera el drama y necesita un lector que lo interprete. Valga este ejemplo para entender que todo lo accesorio al retrato en sí es fundamental para su comprensión, pues nada es gratuito, como no lo es en el paisaje.

JOAQUÍN PEÑA-TORO

Granada, 1974

Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla (2009)

En 2009 Joaquín Peña-Toro fue el protagonista de la exposición de los Encuentros Manuel de Falla en los que se incluía un recuerdo a la clavecinista Wanda Landowska al cumplirse los cincuenta años de su desaparición. Landowska fue la dedicataria de una de las grandes obras del compositor, como es el *Concerto para clave y cinco instrumentos*, y de ahí que Peña-Toro escogiera esta obra musical para trazar sus *Variaciones sobre el Concerto*. En ellas las cosas suceden de forma translúcida, evocadas por la luz y la presencia de los elementos populares que poblaron la vida de Falla volcados sobre los dibujos realizados por Hermenegildo Lanz de la casa de su amigo en su ausencia, es decir, sobre una interpretación en la que surgen los recuerdos y afectos. Las granadas del salterio, los pajarillos de las fajalauzas o los tejidos, las vegetaciones estampadas en diversos objetos de la vida del compositor, reaparecen aquí, entre esos muros, finamente trazados e intervenidos por Joaquín Peña-Toro, dando lugar a un nuevo espacio situado, más allá de lo físico, en la presencia y en el lugar indefinido de la memoria.

Nadie tan cualificado para hablar de la obra como el propio autor en el catálogo de dicha exposición (Archivo Manuel de Falla, 2009):

[...] la instalación *Variaciones móviles* surge como traslación al espacio del *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino, e violoncello* de Manuel de Falla: tres núcleos de representaciones en gran formato responden a los tres movimientos de esta pieza fundamental del Falla más depurado. Se trata de construir una «escenografía transitable» basada en las sensaciones recibidas de la pieza musical [...].

Con mucha frecuencia, alrededor de la época en que el *Concerto* fue compuesto, la pintura envidió a la música su carácter auto-referencial tempranamente conquistado. Vasily Kandinsky la tomó como autoridad a la que citar para afirmarse en el propio lenguaje pictórico y amplió, como nunca antes, las posibilidades de los pintores. En una visión finalista de la Historia del Arte, éste sería un camino de una sola dirección. Sin embargo, con casi un siglo de distancia desde aquella emancipación, escuchando el *Concerto* de Falla he podido aprender que la lectura sincera y personal de la modernidad supone un recurso que asegura la vigencia de la obra al margen de las mareas del estilo. Por otro lado, la posición de Falla ante nuestro patrimonio musical supone un giro valiente ante la corriente general que exige (en cada momento) una obligatoria carrera hacia el frente. Pienso en artistas que me gustan, y disfruto igualando el *Concerto* con la inquietante modernidad de Balthus o los infinitos solados y filacterias de Pérez Villalta. Ambos personalísimos en sus posiciones pero compatibles, por ejemplo, con la espiritualidad de Piero Della Francesca. Ligeramente arcaicos y plenamente modernos. En esta ocasión, he querido ver el *Concerto* lleno de pequeñas figuraciones que impregnan toda su música. Sin duda, me he dejado contagiar por el espacio en el que fue creado, al imaginar que el carmen de la Antequeruela cobra de nuevo vida a través de los objetos que aún permanecen allí presentes.

Para mirar la casa no habría mejor traductor que los dibujos que realizó su amigo Hermenegildo Lanz. Para mí esos dibujos son la casa, y poder trabajar con ellos supone una cercanía insuperable con el momento en el que el carmen quedó en silencio. Cada dibujo de esa modesta libreta transmite la emoción del amigo que repasa, en cada línea, los momentos vividos juntos. La fecha a pie de página explica por qué nadie aparece ya en los dibujos ni será fotografiado junto a la fuente.

JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Madrid, 1930 – Madrid 2018

Medalla conmemorativa del 10º aniversario del Archivo Manuel de Falla en Granada (2000)

Vinculado familiarmente al mundo de la orfebrería, Julio López Hernández recibió formación académica en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y posteriormente completó sus estudios en la Academia de San Fernando, en la que entraría en 1988, tras haber sido elegido dos años antes. Su discurso de entrada versó precisamente sobre *La medalla, territorio de la lectura*, tipología escultórica que descubrió en su periodo italiano, cuando fue becado por la Fundación Juan March.

Cultivó prolijamente la realización de la medalla conmemorativa, porque para él era un formato iconográfico único que, aunque devenido de la moneda, surge durante el Renacimiento como un vehículo simbólico cuya visión, según el propio autor en su discurso de ingreso en la Academia, «exige un procedimiento lineal que se acerca mucho a la lectura. Se opera desenvolviendo al entramado de la historia cuyo momento más emotivo queda modelado en el reverso y su protagonista en el anverso». Por tanto, «se debe descubrir ese enlace de lo singular con lo general e intemporal que se produce en el símbolo. En pocos géneros el lector se demarca como tan imprescindible». Estas consideraciones nos llevan a interpretar la producción medallística de nuestro artista como un espacio en el que, tanto el anverso como el reverso, son dos caras de un mismo mensaje que puede ser «tanto con un sentido armónico como de contrastes».

Este pensamiento, que Julio López extrae de la emblemática y de los ejemplos prácticos de Pisanello o Bertoldo di Giovanni, nos da las claves para poder interpretar sus obras, que trascienden la mera conmemoración para adentrarnos en un lenguaje simbólico en el que hay que reposar un poco nuestra mirada y nuestro pensamiento para comprenderlo.

La pieza que se expone, conmemorativa de los diez años de existencia del Archivo Manuel de Falla en Granada, es un claro ejemplo de esta lectura y, curiosamente, en su anverso Julio López diseña y se recrea en una alegoría sobre la Casa Museo Manuel de Falla, tal como reza la inscripción. En el anverso, la composición es tripartita: al centro, la puerta del Carmen de la Antequeruela con la mirilla, los clavos y la mano-aldaba, y a izquierda y derecha, los elementos básicos de un carmen granadino, la vegetación y el agua, personificados en una rama de granado y en la fuente baja de la parata superior, apareciendo junto al surtidor su firma. El reverso contiene la inscripción del Archivo Manuel de Falla de Granada y la fecha del año 2000 y, en la parte superior, el edificio del Centro Cultural Manuel de Falla, con el mirador de Melisendra y la vegetación de palmeras y cipreses en llamas, bajo los que vuelve a aparecer la casita del compositor.

En la forma de lectura que el propio Julio López propone para las medallas, habría que comenzar por el anverso, firmado, para volver al reverso en un gesto manual que casi recuerda el de realizar el paso de las páginas de un libro. Por tanto, lo primero que hace el escultor es rendir su silencioso respeto a Manuel de Falla, la intimidad de su casa y el origen del Archivo, con toda su documentación, en Granada. A continuación, en el reverso, rinde respeto y admiración por el edificio del Centro Cultural que alberga el pabellón que custodia el archivo, obras arquitectónicas de José María García de Paredes, para el que también realizó un maravilloso tondo, ubicado en la propia construcción.

José Vallejo

JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ

Tánger, 1944 – Málaga, 2013

Cuaderno de campo de
La vida breve de Manuel de Falla (1997)

Artista precoz, nacido en el Tánger de Bacon, Kerouac, Truman Capote o Paul Bowles, con quienes coincidió en tertulias de café. Comenzó dibujando del natural para, tras conocer principios técnicos de pintura, pasar a desarrollar un lenguaje muy personal que raya en la alucinación, en el que los seres —ya sean humanos o no—, junto a un mundo de ruinas clásicas retocadas por la fantasía, cobran vida en una especie de nebulosa. Cuando ambas ensoñaciones se encuentran —seres y ruinas—, se produce una hibridación que construye seres compuestos y grotescos que de algún modo nos pueden llegar a recordar a las series de grabados de Goya en su aspecto más dramático. Además, como Goya, José Hernández fue un gran grabador que dio rienda suelta a las imágenes que se componían en su psique, mientras anotaba en cuadernos esas ensoñaciones, creando, con un lenguaje propio, una realidad inquietante que lo convierte en uno de los autores más originales e independientes. Una obra que respira silencio, tal y como él mismo confesó en su discurso de ingreso en la Real Academia: «...la pintura es silencio. Un silencio esencial de imágenes».

Esta capacidad de entroncar seres con espacios arqueológicos o arquitectónicos fue un campo abonado para que parte de su producción se acercara a la ilustración bibliográfica y a la escenografía, ilustrando obras como *La metamorfosis* de Kafka o poniendo en pie obras teatrales como *Amar después de la muerte* de Calderón o *Pelo de Tormenta* de Francisco Nieva, quien tiene parte en la obra de José Hernández que aquí se expone, pues la colaboración —en al menos cuatro ocasiones— se consolidó en 1997, con la puesta en escena de la ya nombrada *Pelo de Tormenta* y con el encargo para reinaugurar el Teatro Real de Madrid, con *La vida breve* de Manuel de Falla y Carlos Fernández Shaw, siendo director de escena Nieva y escenógrafo José Hernández.

José Hernández tenía la costumbre de anotar todos sus proyectos en cuadernos, en donde los dibujos se repletaban de anotaciones marginales e indicaciones, sobre las que crecía el dibujo de forma casi autónoma. Así es como se produjo el cuaderno, cuyo facsímil conserva el Archivo Manuel de Falla, en el que se aprecian, no solo los decorados, en los que el paso del tiempo ha ido ajando el esplendor de las arquitecturas, sino que incluso se intuye la iluminación dorada de la que gozó la puesta en escena que acrecienta la sensación onírica, quizás la visión de un drama de amor que se narra desde el recuerdo.

José Vallejo

JUAN BARRETO

Sevilla, 1943

Sobres intervenidos (1998 - 2018)

Artista de gran recorrido profesional, Juan Barreto completó sus estudios con un viaje de fin de carrera a Galicia que lo marcó profundamente. Posteriormente pasó por Madrid, donde obtuvo la Beca Velázquez para, pensionado por la Diputación de Sevilla, realizar un viaje a Italia que le hizo entrar en contacto con el mundo de la ópera y el surrealismo a través de Fellini.

Este desarrollo de la narrativa visual en el entorno de la música y del cine, junto a la yuxtaposición de lo onírico con lo real, condicionaron en gran medida su obra, en la que la técnica del collage es un vehículo expresivo que le permite contar ideas complementarias a la imagen base. Así, cientos de fotografías intervenidas han sido una de sus líneas de trabajo más importantes, que se ponen en relación directa con la colección de piezas que desarrolló a lo largo de veinte años de intercambio postal con la Fundación Archivo Manuel de Falla y su actual presidenta, Elena García de Paredes.

Los collages de la Fundación Archivo Manuel de Falla están realizados sobre los preciosos sobres grises de papel verjurado en los que la institución enviaba noticias, programas o folletos. Juan Barreto, de forma callada, en lugar de desprenderse de los sobres, los desmontaba y, sobre ellos, iba realizando los collages y las intervenciones directas sobre el soporte creado. De este modo, el espacio queda habitado por una serie de figuras estilizadas influidas por el peso cubista y, sobre todo, por el mundo surrealista ibérico, al estilo de Alberto Sánchez. Estos personajes, en el fondo del plano del papel, se yerguen hacia el cielo dando profundidad a esa escena ficticia que es el soporte de dos dimensiones. Hay por tanto una fuerte vinculación estética con una representación escénica, en la que se adivinan el atrezzo y los actores. Un mundo complejo, acotado por el espacio físico de un sobre abierto, convertido en boca de escenario, sobre el que se expande un trabajo intuitivo y de ensoñación que invita a introducirnos en la producción de Manuel de Falla y en su propia vida, mediante la inclusión de fotografías del compositor, en diálogo directo con el entorno.

Un total de cuarenta y cinco collages componen esta colección trazada durante veinte años de intercambio postal. Un gesto maravilloso a ese fondo documental que supone la propia correspondencia de Manuel de Falla que se custodia en su archivo.

José Vallejo

JAVIER MARISCAL

Valencia, 1950

Bocetos para
El retablo de maese Pedro (1996)

Aunque nacido en Valencia, su formación en la escuela ELISAVA de Barcelona, ciudad en la que se afincará a partir de 1970, hará a Javier Mariscal participar en el ambiente de las ediciones alternativas que proliferaron en la ciudad condal durante esos años, especialmente en *El Rroyo enmascarado*, junto a Nazario Luque Vera. Pero será hacia 1974 cuando alcance un importante reconocimiento con su serie de historietas *Los garriris*, que aparecieron en diversas revistas como *Víbora*. Es precisamente en *Los garriris* donde se desarrolla su peculiar estilo gráfico de línea clara para los personajes y donde define su particular estilo que aplicará al diseño gráfico —y durante los ochenta a mobiliario y otras áreas del diseño—. En 1979, este estilo de las viñetas lo aplicó al logotipo de Barcelona, BAR CEL ONA, en el que cada agrupación de letras mayúsculas ofrecía en su interior un universo de coloridas imágenes dibujadas de la hostelería, el cielo y el mar, como símbolos reconocibles del visitante a la ciudad.

Tras adentrarse en la decoración y trabajar con destacados arquitectos, se presenta al concurso para la mascota de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, ganando su célebre perro Cobi, lo que catapultó su nombre y su obra a todo el mundo. En esos intensos años creativos de los 90 se encuadra este diseño de escenografía y personajes para la edición de 1996 del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, una gran renovación de la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla.

Mariscal, fiel a su trayectoria, concibió un *Retablo* que dejaba de lado las iconografías habituales, para inundar el Palacio de Carlos V con la sucesión de unos personajes dibujados al estilo de *Los garriris*, que fueron proyectados sobre telones. Una versión en la que tenía papel el propio Manuel de Falla o se jugaba con la dualidad entre la bella Melisendra y la musa Dulcinea. Una representación que jugó con la tecnología más puntera del momento y que provocó polémicas —como toda la obra de Mariscal— acompañadas de un contenido sentido del humor de los personajes. Ejemplo de ello son los caballeros, que portan un disfraz de caballo con dos patas, que son en realidad las piernas del portador. También pueden verse elementos inspirados en las fiestas populares mediterráneas. En palabras de Antonio García Bascón, «todas las imágenes participaban de la singular personalidad gráfica de Mariscal», «nueve proyectores proyectaban cerca de dos mil diapositivas sobre una gran pantalla de tres metros de altura por doce de ancho, allí se desarrollaba un magnífico cómic a modo de guiñol».

José Vallejo

GUSTAVO TORNER

Cuenca, 1925

Figurines, escenografías y telones de
La vida breve (1996)

Torner quería lograr un espacio abstracto que eludiera el realismo bobalicón en el que tenían que convivir una casa modesta del Albaicín, una fragua cercana, la calle con sus pregones y como espacio para el coro y la danza -verdaderos protagonistas de la obra- y la casa de ricos de la escena final. En lugar de todo eso, Torner lo que concibe es un espacio abstracto. Pero un espacio abstracto para la tragedia, un espacio que desde el principio no tiene escape y que revela desde el primer momento la angustia. Angustia que, si bien se mira, es el sentimiento que domina en esta obra, [*La vida breve* de Manuel de Falla]. Es el sentimiento básico y perenne de la abuela desde el comienzo. Lo es de Salud en su descubrimiento final que le cuesta la vida, incluso lo es claramente de Paco en su actitud o comportamiento en las últimas secuencias. Hasta la voz de la fragua no creo que exprese verdaderamente sumisión, conformidad ni tampoco rebeldía: lo que expresa verdaderamente es angustia.

La angustia como espacio cerrado, la angustia como lugar sin escape, la angustia a través de la línea curva. No hay otro espacio curvo que se acerque a todo eso más que el ruedo de una plaza de toros. De una plaza de toros abstracta pero obsesiva, que es lo que nos propone Torner al abrir su escenografía. Un ruedo taurino o puede que los colores evoquen también una gallería, que es un ruedo taurino más pequeño pero igualmente sofocante, cerrado y angustioso.

El ruedo abarca todo el espacio escénico, curvando incluso la embocadura y evoluciona con la acción. Quizá una de las señales más claras de su utilización, y uno de los aciertos del montaje considerado en su totalidad, sea comenzar con los bailarines detrás y delante de este espacio, que reproduce la idea de rueda sin fin, de una especie de serpiente Ouroboros que se muerde su propia cola y evoca de manera espacial lo que se ofrece también idealmente: el ciclo solar-lunar siempre repetido y siempre renovado, mito de tragedia y esperanza, como es sabido, en la mayoría de las culturas antiguas y mito entroncado también en la misma tauromaquia.

La idea de Torner era haber realizado todo un ciclo de sol y luna con respecto al discurrir de la obra, lo que enlazaba perfectamente con el ambiente nocturno y lunar de *La vida breve*. En su concepción, la obra empezaba de noche frente a la luna, cuyo curso iba transcurriendo hasta el intermedio que evocaría el amanecer. La escena final se desarrollaría en cambio durante una angustiada puesta de sol. Esta visión, de grandes recursos plásticos, no es en absoluto incoherente, [...]. Para empezar, no hay mayor inconveniente en que la primera escena se sitúe a primeras horas de la noche en una ciudad andaluza. Tampoco es un obstáculo que el propio texto aluda a la hora ("son las seis, como todos los días", dice Paco). Sin tener en cuenta que en el momento en que transcurre la obra el horario oficial era el solar (por consiguiente equivale a nuestras ocho veraniegas, o siete de invierno), la licencia es perfectamente permisible salvo en un montaje minuciosamente realista que ya no se hace en ninguna parte ni con ninguna obra.

La situación del intermedio en un ambiente crepuscular, sea matutino o vespertino, es totalmente acertada [...].

En cuanto a la escena final, no está muy claro a qué hora puede transcurrir una fiesta de boda que, según las circunstancias y los usos y costumbres puede ser muy variable. Situarla al anochecer es una opción no sólo lógica sino también simbólica. El desarrollo en ella de una importante fiesta flamenca no invalida la suposición, pues es perfectamente concebible al caer el sol -más aún en una boda- y no hace falta llevarla a una noche totalmente cerrada. Para seguir jugando con los horarios y la luz solar, la primera parte de la obra bien pudiera situarse en una noche de finales de invierno y la boda en el crepúsculo de una tarde de primavera avanzada. Tengo en cuenta que el libreto parece situar muy cerca un acontecimiento de otro (“el domingo se casa con una de su clase” dice el tío Salvador) pero incluso sin recurrir a una licencia teatral plenamente justificada, creo que una corrección en ese punto beneficiaría al libreto. La asunción del estado de abandono por parte de Salud sería mejor si transcurriera algún tiempo entre la última visita de Paco y la boda [...].

Mención particular merecen los figurines de la obra, que son tan importantes en la labor de escenografía como el propio espacio escénico.[...] En *La vida breve* el vestuario tiene una función múltiple que no sólo es plástica sino también psicológica y argumental.

Particular sencillez tiene el vestuario de la protagonista, y creo que con mucho acierto pues Salud no es propiamente una gitana (como la Candelas de *El amor brujo*) sino una sencilla muchacha del Albaicín (que no es un barrio gitano como el Sacromonte, sino popular). Por otro lado, el vestuario de la boda está estudiado para producir un efecto de pesada elegancia que acentúa por medios subliminales el sentimiento de angustia, escogido por Torner como central de la obra.

Otro efecto del vestuario de pleno acierto es el de la voz de la fragua como representante del mundo del trabajo, pero del específicamente andaluz. Otro tanto podría decirse del resto del vestuario, de los bailarines, del coro, de los pequeños personajes secundarios y populares. Lo mejor es su perfecta coherencia con la idea general de la puesta en escena [...]. Desde este punto de vista, creo que su proposición es perfecta, demostrativa de un genio auténtico en el terreno de la ideación plástica, de la luz y de las formas.

[...] En lo que respecta a Torner, pienso que su trabajo no fue justamente valorado y no me estoy refiriendo ahora al director sino a los receptores. La razón quizá haya que buscarla en que se trataba de un trabajo demasiado refinado e inteligente para lo que se usa en general en los teatros, los de ópera incluidos. El público, y sus representantes cualificados, los críticos, sólo buscan en la escenografía un punto de referencia literario. Torner les ha ofrecido un punto de referencia plástico y esto era tal vez demasiado para la media usual.

En cualquier caso, *La vida breve* y muy especialmente el trabajo escenográfico de Gustavo Torner en ella han tenido juicios generales positivos y esto es lo más que una sensibilidad tan extraordinaria como la del pintor puede esperar por ahora. Creo que eso le ocurre en todos sus demás trabajos, pues nos encontramos ante una personalidad genial, de una extraordinaria lucidez e inteligencia, que resulta absolutamente insólita en nuestro panorama artístico y que tardará decenios en ser reconocida como la verdaderamente grande de su momento. Los que han aceptado con moderado beneplácito su propuesta en *La vida breve* caerán en la cuenta de algo que para algunos ya es obvio: seguramente no es posible una escenografía mejor para esta obra de Manuel de Falla.

Tomás Marco,
«*La vida breve* vista por Gustavo Torner»
en *Cinco escenografías para Manuel de Falla*
(Diputación Provincial de Granada, 1996)

HERNÁN CORTÉS

Cádiz, 1953

Manuel de Falla (2001)

La iconografía plástica que nos ha llegado de la figura de Manuel de Falla es, sin duda, muy amplia, lo que denota la consideración artística que tuvo entre los pintores, tanto sus contemporáneos como por los posteriores, retratos como los de Vázquez Díaz, Gabriel García Maroto, Pablo Picasso, Ignacio Zuloaga o Gregorio Prieto. En esta estela se conforma el retrato que, el también gaditano, Hernán Cortés Moreno, realizara para la Diputación de Cádiz en 2001.

Hernán Cortés se formó en la Academia de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, completando su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En un principio se dedica al paisaje —realizando su primera exposición en 1978— y tras un viaje a Italia, donde conoce la obra de los grandes pintores renacentistas y la pintura mural, sacará conclusiones que más adelante afectarán de forma definitiva a su obra.

A comienzos de los años 80 comienza su labor como retratista de personalidades, con los retratos de José María Pemán y Jorge Guillén, junto a otros poetas de la Generación del 27, iniciando así una carrera como retratista que le ha llevado a pintar a los premios Cervantes, a numerosos académicos, a Yehudi Menuhin o a Juan Carlos I, entre otros muchos personajes.

La característica más importante de su forma de retratar es el aislamiento del modelo, con un tratamiento hiperrealista, sobre fondos que podríamos decir invisibles, aunque se utilice el color. Son la suspensión de la figura sobre el fondo neutro, en la que solamente algunos elementos geométricos como una silla, una línea horizontal a modo de horizonte o vertical de una conducción eléctrica, sitúan al personaje en el mundo terrenal.

En esta línea se sitúa el retrato de Manuel de Falla, obtenido de una de las fotografías que Rogelio Robles Pozo le hiciera a finales de los años veinte en su casa de la Antequeruela. Concretamente, en la que aparece sentado en su jardín, mirando a cámara y rodeado de una vegetación borrosa. Viste de blanco con su sempiterna pajarita, con un libro cerrado en las manos y entre las rodillas, calzado con calcetines negros y unas alpargatas de tela blanca, cogidas con lazo a la pierna, al estilo de las abarcas.

Este es el retrato que elige Hernán Cortés, un retrato trazado a lápiz que ya participa de su propio estilo y que reduce a la mínima expresión: la cabeza, la pajarita, manos, libro y pies. El traje blanco casi desaparece sobre el fondo blanco y la única referencia espacial es la geometría del cubo sobre el que se encuentra sentado. Consigue hacernos llegar el mensaje de los elementos fundamentales para conocer al personaje, su mirada franca, su vocación intelectual y el afianzamiento en lo popular de su calzado, todo ello fundamentado en ese cubo que sustituye a la silla del original fotográfico, en un símbolo de asentamiento y equilibrio perfecto, al estilo de los emblemas de los siglos XVI y XVII.

José Vallejo

JAUME PLENSA

Barcelona, 1955

Atlántida (1996)

Se ha hablado en muchas ocasiones del especial cuidado que ponía el compositor gaditano en lo concerniente tanto a la interpretación como al montaje escénico de sus obras. Ambos aspectos, el sonoro y el visual, iban en muchos casos paralelos a la hora de componer, y esta circunstancia está particularmente acentuada en la *Atlántida* [...].

Cuando Ernesto Halffter dio a conocer su primera versión de la obra realizada a partir de los manuscritos de Falla, fue estrenada con distintas propuestas escénicas que no llegaron a entusiasmar. [...] Unas tres décadas después de aquellas representaciones iniciales, se plantea el Festival de Granada una nueva producción escénica a cargo de La Fura dels Baus, con quienes colabora en escenografía, atrezzo y vestuario el escultor Jaume Plensa [...].

La *Atlántida* fue una preocupación esencial en los últimos veinte años de la vida de Falla, y un tema muy cercano en los años anteriores. Las imágenes de este mito del hundimiento de un mundo y del desenlace colombino las incorporó a su imaginación el músico en Cádiz siendo aún niño, cuando Hércules y Colón eran visitantes de sus juegos [...].

Estamos en los primeros años en que el cine comienza a impresionar como propuesta artística, y Falla no lo descarta como solución, casi le entusiasma.

[...] La Fura dels Baus, que propone a sus actores: «moverse lo mínimo posible... y no perturbar con ruidos la belleza de los timbres e instrumentos musicales»... «al no tener la obra un desarrollo melodramático, nuestra fuerza será la puramente plástica y estética». Así, actores que son los árboles sagrados de *Atlántida* junto a los que juegan y mueren las Hespérides, o ángeles que descienden desde las alturas de la catedral, o que manipulan los volúmenes cúbicos, siempre blancos, con movimientos medidos, precisos.

No se puede hablar en esta ocasión de escenografía en el sentido tradicional, de bocetos y telones, ya que la esencia está en el movimiento, en la transformación, casi en la falta de forma, aunque con mucha esencia, que seguramente han descubierto en esta obra musical abierta.

Una pantalla gigante de 13x9 mts. es usada como telón de fondo que cubre en parte la magnífica fachada de la catedral de Granada. Sobre este telón se proyectan imágenes, y a través de él se desarrollan escenas y se mueven personajes que utilizan las alturas facilitadas por el andamio que lo sostiene. Las Pléyades ascienden a los cielos, la reina Isabel, iluminada, cuenta sus sueños, desde la altura donde antes engañaba al héroe el monstruo tricéfalo [...].

La figura continua de la obra, la del narrador, el Corifeo, es un gigante vestido con un traje de palabras, «ya que éstas son un contenedor de las ideas». Y precisamente intenta esta *Atlántida* un discurso de ideas, ya que metafóricamente habla de la necesidad de la comprensión, de la apuesta por un mundo plural, de la interacción creativa -aquí mitológica- entre el hombre y su Dios. La alta imagen plástica de este Corifeo diseñado por Plensa está más allá de los acontecimientos

que él mismo va anunciando y que transcurren en escena. Es como la Palabra creadora, en su propia sonoridad. En el señalamiento de estas esencias creo que insiste Plensa cuando dice: «La relación religiosa de la utilización de los colores primarios más el oro, el blanco y el negro con la luz busca la ambigüedad entre lo sensual y lo místico».

Este alejamiento conceptual del Corifeo, con su gran altura, se complementa con la utilización de formas cúbicas blancas, neutras, ligeras, que son a la vez mundo, torres que se derrumban, montañas que arden y que albergan las cenizas de Pirene, y que representan también en su indefinición la imagen del héroe que una vez terminados sus trabajos es reemplazado por otro «enviado del Señor» que viaja a descubrir el nuevo mundo.

Jorge de Persia,
«Un homenaje a don Manuel»
en *Cinco escenografías para Manuel de Falla*
(Diputación Provincial de Granada, 1996)

CARMEN VILA

Granada, 1955

Ritmo suspendido. Navegando por
El amor brujo (2015)

Licenciada en Historia del Arte, Carmen Vila comenzó su vocación ceramista casi de forma paralela al desarrollo académico de su carrera universitaria, aprendiendo con Susan Hart y estudiando cerámica en Italia, gres y porcelana en Holanda, al tiempo que conocía de primera mano los azulejos medievales y las técnicas de vidriado cerámico en Madrid.

Este periplo formativo en el mundo de la cerámica ha ido siempre afincando en el conocimiento teórico del arte, lo que aflora en toda su producción, desde su primera exposición en Marbella en 1984, exponiendo desde entonces en ciudades como Sevilla, Madrid, Granada, Cádiz o Lisboa, al tiempo que ha ejercido una importante labor docente, dentro de la que se incluyen los talleres de arte anuales de la Fundación Archivo Manuel de Falla.

La obra que hoy se presenta es una parte de la instalación que Carmen Vila preparó en 2015 en el palacio del Alcázar Genil de Granada, para festejar el centenario de *El amor brujo*, dentro de los Encuentros Manuel de Falla de ese año. El espacio, una *qubba* nazarí, desarrolla todos los elementos que de por sí posee la pieza de Carmen Vila, pues el arte hispanomusulmán se alimenta de la cerámica como elemento fundamental de sus suelos y zócalos, que hacen el debido contraste especular con las yeserías de las partes altas y las armaduras de madera. Formalmente, la lacería es el componente fundamental que ordena y dota de color, creando mediante la luz y el reflejo, el misterio de los tapices geométricos. Contra esta geometría se enfrenta la parte aérea de esta instalación, que queda suspendida creando una celosía de porcelana, a contrapunto con la geometría del espacio del Alcázar Genil.

La instalación en el palacete se complementaba con una serie de vasos de esbeltos cuellos que se contoneaban al ritmo endiablado de la «Danza del fuego» de *El amor brujo*, mientras un mantón cerámico nos remitía al papel fundamental de la mujer en la obra de Falla. De este modo, y sobre el conjunto, suspendido como hemos dicho anteriormente, se encontraba el gran manto reticular que, como una celosía transparente, evocaba el humo de la hoguera que simbólicamente provocaba el baile de las ánforas.

José Vallejo

ANTONIO MONTALVO

Granada, 1982

SIMÓN ZABELL

Málaga, 1970

La casa callada (2026)

Díptico realizado con motivo del
150 aniversario de Manuel de Falla

Tanto Simón Zabell como Antonio Montalvo son artistas formados en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y, aunque su expresión plástica es distante, su elaboración conceptual tiene muchos puntos de conexión, lo que permite su variado encaje formal al servicio de una misma idea. Mientras el realismo de Montalvo esconde un mundo lleno de misterios y evocaciones simbólicas, la geometría y la abstracción de Zabell es, en sí misma, un espacio a descifrar. Si en uno lo orgánico está al servicio de la idea, en el otro la idea coge cuerpo matemático.

La obra que ahora se presenta es consecuencia de un primer trabajo realizado en 2017 sobre *El corregidor y la molinera* de Manuel de Falla, punto en el que ambos artistas a requerimiento de la también artista, Carmen González Castro, en ese momento comisaria, intervinieron en una propuesta escenográfica sobre la obra/ boceto para *El corregidor y la molinera*, según palabras de González Castro.

Ahora, con el paso del tiempo y con una visión ya ejercitada sobre la obra de Manuel de Falla, ambos artistas se adentran en una nueva propuesta que profundiza en el nocturno, en las *Noches en los jardines de España*, pero aún más en la atmósfera y en el aire filtrado entre los claroscuros que conducen a la evocación. Obras que profundizan en el recuerdo, en el presente activo y en el presente suspendido.

Dos grandes lienzos formalmente diferenciados: el de Antonio Montalvo, nos muestra la noche en el jardín del Carmen de Manuel de Falla en la Antequeruela. La fuente baja y pequeña en primer plano, el cuerpo de los cipreses como excusa para centrar la casa del compositor, todo ello velado por la noche y el aire que le da la calidad de la penumbra a un entorno en silencio, que solamente queda roto por la luz de la ventana de la casa de Manuel de Falla ¿Estará trabajando sobre la partitura? ¿Estará en una de sus noches de insomnio? O es la luz encendida de una casa que siempre está dispuesta a socorrer a quien lo necesite, la «casa encendida» de Luis Rosales.

El lienzo de Simón Zabell es la paralización de la imagen anterior, la pausa, el momento en que el tiempo se suspende y la imagen se nos codifica en su paralización. Los tonos nos llevan a la obra de Montalvo, pero ahora lo que se nos muestra es la imagen codificada digitalmente y, sugerentemente, el símbolo de «pause» se convierte en el agente externo que nos vuelve a iluminar el interior de la casa.

La imagen es real y es recreada, solamente hay una verdad: la del tiempo suspendido, el fluido del aire en tensión, el enigma de la noche y la luz de la creación. Falla en silencio, en el silencio que buscaba en Granada según Juan Ramón Jiménez, aquel que Granada le dio y le «sobredio con armonía y eternidad».

CARMEN GONZÁLEZ CASTRO

Granada, 1982

Un retablo para un centenario, 2023

Con motivo de la conmemoración del estreno de *El retablo de maese Pedro* en el año 1923, el Archivo Manuel de Falla propuso a Carmen González Castro realizar un proyecto artístico en torno a esta obra, basada en una escena que tiene lugar en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En ella, se narra la llegada de un titiritero, maese Pedro, a la venta donde están don Quijote y Sancho Panza. Allí ofrece un espectáculo de títeres en el que describe la historia del rescate de Melisendra, una dama cautiva de los moros, de mano de don Gayferos, caballero de la Corte de Carlomagno.

Cuando los enamorados huyen de Zaragoza, a donde llega don Gayferos tras cruzar los Pirineos, los moros les persiguen y, en el momento en que parecen ir a capturarles, don Quijote blande su espada contra el retablillo de títeres, no dejando ninguno con cabeza y arruinando la hacienda de maese Pedro.

En la obra de Falla conviven varios tiempos. Por un lado, el tiempo de la historia que representan los títeres, la Edad Media; por otro, el tiempo de Cervantes y, por otro, el tiempo del propio Manuel de Falla, que es el del surgimiento del historicismo en la música europea, del que participan otros autores contemporáneos a Falla como Igor Stravinski. Tras una etapa de inmersión en el folclore y las raíces de la música popular española, la llegada de Falla a Granada inaugura la mirada hacia un pasado aún anterior, el pasado renacentista, que la ciudad, en sus múltiples facetas, también emana.

Esta convergencia de tiempos coincide con otra, de espacios y realidades. Realidades que son la de Falla o la de Cervantes, cuyos mundos vuelcan en sus creaciones y ficciones que lo son para el espectador, pero no para el personaje central de la escena, don Quijote, incapaz de distinguir entre realidad y fantasía. Por tanto, como es sabido, en *El retablo de maese Pedro* cohabitan dos ficciones, o, dicho de otra manera: una ficción alberga otra ficción.

Desde estas convivencias, la artista ha concebido un proyecto que las refleje, diferenciando el espacio de las marionetas —los personajes ficticios— del espacio de los espectadores en el texto de Cervantes, los personajes «reales» como Don Quijote. Así lo quiso Falla, y esto se materializará dando a las marionetas de la obra una apariencia más verosímil, descriptiva, mientras que los personajes de carne y hueso figurarán como abstracciones. La estrategia que describirá las primeras será la anamorfosis, una técnica utilizada desde el renacimiento consistente en deformar las imágenes para impedir su lectura desde un único punto de vista, frontal, obligando al espectador a moverse en torno al plano bidimensional del cuadro o el dibujo para reconstruir y completar la escena representada. La anamorfosis facilita, no obstante, la apariencia de veracidad dado que la deformación desaparece con el desplazamiento del espectador y aparece entonces una imagen que adquiere una cualidad casi tridimensional.

De este modo, si la historia que describen los títeres se desplaza, para don Quijote, de la ficción al mundo real, en su locura, las escenas que ahora se van a representar «salen» hacia fuera gracias al ilusionismo de la anamorfosis, haciendo casi literal la metáfora cervantina.

El proyecto tiene un carácter multidisciplinar, alternando los lenguajes del dibujo y la instalación, evocando universos plásticos arcaizantes, de inspiración en la Edad Media y el Renacimiento.

Carmen González Castro aborda su trabajo desde el apropiacionismo, partiendo de una base visual que reinterpreta y devuelve a la actualidad. Más bien se podría decir que reivindica su atemporalidad, incluso cuando se trata de obras de arte que abarcan un período de varios siglos. Este apropiacionismo es indirectamente heredado de la manera de hacer de Manuel de Falla que se manifiesta particularmente tras su llegada a Granada, inaugurando su período historicista en el que, mediante el uso de un lenguaje musical contemporáneo, asimiló la tradición y continuó dotándola de significado.

José Vallejo

MANUEL DE FALLA. UNA MIRADA ACTUAL

Organiza

Fundación Archivo Manuel de Falla y
CajaGranada Fundación

Diseño, coordinación técnica y dirección de montaje

Miguel Arjona
Aurora Fernández Ruiz
Álvaro Flores Coletto

Textos

José Vallejo

Montaje

CajaGranada Fundación

Diseño de la gráfica

Manigua

Gráfica

Imprenta del Arco

Transporte

Feltrero

Conservación preventiva

Aurora Fernández Ruiz

Documentación

Aurora Fernández Ruiz
Candela Tormo Valpuesta

Prestadores

Archivo Manuel de Falla, Granada
Diputación de Granada
Diputación de Cádiz
Universidad de Granada
Instituto Cervantes
Colección Antonio Montalvo, Granada
Colección Carmen González Castro, Madrid
Colección Frederic Amat, Barcelona
Colección Jaume Plensa, Barcelona
Colección Joaquín Peña-Toro, Granada
Colección Simón Zabell, Granada

Agradecimientos

Carmen Vila
Christian Walter
Míriam Sánchez Pérez



28 de abril a
19 de julio
2026

Centro Cultural CajaGranada

Sala de Exposiciones Temporales

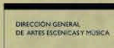
Organizan



Colaboran



MINISTERIO
DE CULTURA



DIRECCIÓN GENERAL
DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA



AYUNTAMIENTO
DE GRANADA



GRANADA
2031

CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA
CIUDADANA