

ra de los que tomaban una cerveza en los bares de Nancy. ■ JOSE MONLEON.



**Los Sabanderos y «La Cantata del Manceyo loco»**

Oíd la doliente historia de Benaharo el de Anaga, el Manceyo desventurado que enloqueciera de rabia al perder la libertad de su estirpe y de su patria. Y fue para enloquecer.

Fue, en efecto, para enloquecer. Lo cuenta Viera y Clavijo: «Como quiera que sea, habiendo salido de Canarias el 30 de abril de 1494 el armamento del general don Alonso Fernández de Lugo, compuesto de más de mil soldados de Infantería y ciento veinte de a caballo, a bordo de quince bergantines, bien pertrechados de viveres, artillería, ballestas y demás armas que se usaban en aquel tiempo, echaron las áncoras en el puerto de Azaña a las seis de la mañana del día siguiente.

«Cualquiera que hubiese visto salir a tierra nuestro general a la cabeza de sus tropas, con una gran cruz de madera entre los brazos, y que a pocos pasos la fijaba en la arena, adorándola con la mayor humildad y reverente devoción, no pensaría sino que aquél era un ángel de paz que venía a Tenerife únicamente a predicar el Evangelio y la mansedumbre cristiana, pero se engañaría: Alonso de Lugo era un conquistador». Como conquistadores se comportaron; prosigue el cronista: «Y diciendo "Santiago", les hicieron rostro, descargando sus mosquetes y ballestas con increíble estrago de los guanches. Inmediatamente se echaron sobre los restantes, espada

en mano, con tal denuedo y felicidad, que conternados los anagienses se retiraron por el valle abajo, dejando a Benaharo solo. Este príncipe loco se defendió de los doce furiosos, hasta tanto que, sintiéndose herido, se arrojó de un cerro muy alto para no caer en manos de los vencedores».

«La Cantata del Manceyo loco» («más loco cuanto más cuerdo»), que ofrece el grupo canario Los Sabanderos, pertenece al gran poema épico «La tierra y la raza», del tinerfeño Ramón Gil-Roldán. Data de 1919. A su vez, Gil-Roldán se había inspirado en los relatos del clérigo Viera y Clavijo, que, desafiando las iras inquisitoriales, contó objetivamente la conquista de las islas Canarias.

Elfidio Alonso es autor de la música, primera realización de una partitura épico-popular española. Lo había hecho el uruguayo Manolo Picón con «Fulgur y muerte de Joaquín Muñeta», pero creo que la cantata canaria es anterior, aunque se haya grabado después.

La música, desde el punto de vista formal e instrumental, plantea una lucha entre los elementos autóctonos y los importados, o más bien entre la música peninsular —colonial— y la que surgió allí más tarde, pues la verdadera autóctona, la que sin duda existió antes de la conquista, desapareció con Manceyo y con los guanches, pues la música, como la lengua, siempre fue compañera del Imperio. Aquí sucede al revés: la caracola, la tambora, las chácaras, el tiple —instrumentos redescubiertos y asumidos como símbolos de una pertenencia—, le ganan a los importados.

Magníficamente presentado, con reproducciones en color de objetos prehispánicos, la cubierta del disco ofrece también fragmentos de las crónicas de la época y del poema de Gil-Roldán. Una historia —la del Manceyo loco— que mueve a dolor y a pena. ■ RAMON CHAO.



**Heriberto I el Fugaz**

Para incontables melómanos, Herbert von Karajan es sinónimo de la máxima gratificación musical alcanzable. Ante la convocatoria de sus actuaciones se forman enormes colas de gente que a lo mejor hasta ignora lo que va a interpretar; con el mismo criterio se compran sus discos. En conciertos de lujo, Karajan se los permite todos, porque sabe que él es el único o al menos el principal, la atracción de atracciones.

Sin duda, y pese a estar ya cercano a los setenta, Herbert von Karajan es el director con más «imagen». Su publicidad (que controla el mismo) explota esa imagen al máximo, comenzando por aprovechar su planta de actor cinematográfico (también Alan Ladd era ba-

jito). Pero además, Karajan, sucesor de directores tildados de «genios» por muy diversas razones —Von Bülow, Nikisch, Richard Strauss, Furtwängler, Celibidache—, ha sabido ganarse ese mismo calificativo llevando a su máxima expresión el mito del director laborioso, trabajador incansable de la sonoridad orquestal, altamente exigente para los músicos que tocan a sus órdenes, pero aplicándose las exigencias en mayor medida a sí mismo. En cumplimiento de ello se somete a intensivas sesiones de entrenamiento que luego, ante el público, le posibilitan para exhibir esa suerte de expresión corporal mediante la cual parece materializar la música y moldearla con sus manos.

He tenido ocasión de asistir al primero de los dos conciertos que Karajan ha dado en Madrid al frente de «su» Filarmónica de Berlín. Para la segunda, en la que llegó a echarse mano de circuitos cerrados de televisión, fue absolutamente imposible encontrar entradas: probablemente fue Beethoven el culpable.

El concierto que presencié tuvo un comienzo que me recordó la

famosa regla áurea de Cecil B. de Mille para las películas: «Empezar con un terremoto y luego ir a más». El terremoto fue esta vez la **Octava Sinfonía**, de Antonín Dvorák. Con ella comprobamos todos lo que ha dado fama a la Filarmónica de Berlín: su sonido conjuntado, grande, poderoso y excesivo. «Excesivo» porque es tanto mejor cuanto más fuerte suene la Orquesta, pero también porque hasta sus pianísimos lo son demasiado para ser discretos. La Orquesta Filarmónica de Berlín tuvo todo eso en la composición de Dvorák, al tiempo que puso de manifiesto un punto de crudeza que sin duda era deliberado, aunque tanto daba que lo fuera o no: el hecho es que se ajustaba perfectamente al espíritu de la obra.

La segunda parte del concierto estuvo dedicada por entero a Ravel. En honor a su fama de intérprete personalista, Karajan comenzó por ralentizar al máximo la **Pavana para una infanta difunta**, según un concepto que hizo resaltar de modo especial la alta calidad y conjunción de la cuerda de la Orquesta (y en esos momentos sentía yo de verdad perderme al día siguiente la «Noche transfigurada», de Schönberg). Y estamos llegando ya a la apoteosis final, el **Bolero**, que por Karajan es el más «Bolero» de todos; el que comienza a menos volumen y termina a más. A la salida, el calificativo más moderado que se le aplicaba era el de «electrizante»; en mi opinión —creo que debo al lector una originalidad—, se hacía poco énfasis en lo que suponía la elección de esta obra como rasgo de humildad por parte de Karajan. Pues el «Bolero», de Ravel, resulta ser una obra coreográfica aún sin coreografía, en versión de concierto, por cuanto nadie puede rehuir el perseguir la melodía en su incesante deslizamiento por la formación orquestal: la obra posee una dimensión espacial que lo hace inagotablemente

atractiva para la vista. Y ello es perjudicial para el director, a quien se mira menos.

Con descanso, aplauso y todo, iba hora y veinte de concierto. Y allí acabó todo, de manera tajante además. Ante las aclamaciones, Karajan exhibió un variado repertorio de saludos y, cuando le pareció bien, ordenó retirada general de filarmónicos, y allí paz y después gloria. Dicen que tan taurina conducta sirve para que la gente tenga así más tiempo de contarle a todo el mundo lo que han visto, pero esto me parece un excesivo refinamiento y un trato innecesario para quienes, en su mayoría, han superado penalidades sin cuento, a fin de acercarse a un idolo, al emperador de todos los idolos, Heriberto I el Fugaz. ■ JOSE RAMON RUBIO.



*Propac, una institución joven —tendrá dos años, aproximadamente—, que algún día habrá que explicar qué es y cuáles son sus fines (institución no oficial, me apresuro a aclarar), tiene abierta en su sede de aquí de Madrid —Casado del Alisal, 5— una exposición de Francisco Sobrino. Propac es, para que vayáis situando a la institución, la que, por ejemplo, organizó la gran exposición internacional del grabado en Segovia... En cuanto a Sobrino... la cosa se complica, porque una persona siempre es más compleja que una institución. Paco Sobrino, pintor español abstracto-consuetivo, ligado más o menos a los grupos de la galería Denise René, de París —y claro está que habitante de París desde hace cerca de veinte años— era —es— uno de esos nombres que tenemos "in mente" los que siempre anda-*



Herbert von Karajan.

mos tratando de reconstruir la nómina de los realizadores del arte, pero que siempre se nos escapa debido a la distancia. Debo agradecerle a Propac el favor que me hace —que nos hace— al traerme hasta aquí la obra de Sobrino para que yo pueda situarla en el archivo de mi conocimiento. Y por su obra lo conoceré...

## Propac. Exposición de Sobrino Madrid

Francisco Sobrino —y ésa ha sido siempre, en mi criterio, la principal

ha querido entrar nunca con su arte por los linderos de la expresión o de ese tipo de confianza personal que acaba por descubrirse siempre al artista en el trazo involuntario de su «grafología», que, por eso mismo, es una confianza de la persona. A cambio de eso, Paco Sobrino es un hombre que trata de explicar —y que, más aún, trata de proyectar— el mundo valiéndose de trazados universales sin huellas grafológicas, que, por eso mismo, son trazados geométricos. Una línea recta —o una superficie recta— no lleva la confianza de na-

actual tiene al proyecto como destino.

Y cuando una obra —como la de Sobrino— emplea un lenguaje como el suyo —fundamentalmente geométrico y nada grafologista—, su destino es, quiérase o no, arquitectónico. Profundamente arquitectónico al menos en el sentido en el que las cosas viven y problematizan su instalación en el espacio.

Ya se podrá advertir cómo he eludido hablar de Sobrino como pintor... Y tal vez Sobrino proceda de la pintura y hasta habrá habido un tiempo en que haya podido ser considerado

concreto-constructivo, que constituyó su base de trabajo. Yo creo que eso no ha sido indiferente para su formación.

Aquí, entre nosotros, las investigaciones de Sobrino seguramente encontrarían su mejor complemento en las de Sempere y en las que iniciaron en Córdoba los del Equipo 57, apagadas ya hace tanto tiempo, a pesar de que se iniciaran tan tempranamente en esa tarea. Sin embargo, por ahí, por algún lugar de Europa, estará Angel Duarte, antiguo miembro del Equipo, que, según mis noticias, continúa firme la investigación y que sí se entenderá muy bien con Paco Sobrino... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

## La Fundación Miró: un mausoleo o una herramienta

En el marco de un

parque más hermoso a medida que envejece, sobre un balcón natural a una ciudad que defiende su estilo de la conspiración de una de las burguesías más depredadoras del mundo, la Fundación Miró llega en un momento oportuno: el del tercer Renacimiento catalán. La coincidencia de Joan Miró y Josep Lluís Sert para alumbrar esta obra no es casual. Figuras destacadadas de la espléndida cultura catalana y republicana de los años treinta, Sert y Miró forman parte de un talento mediterráneo en el que el respeto por los valores de la Cultura, con mayúscula, se con- juega con la fidelidad a las señas de identidad colectivas. Miró continúa la caligrafía experimental de la vanguardia plástica del siglo XX, pero sin ser infiel a unas raíces de cultura aborigen. Sert es tal vez nuestro más importante nexo con la arquitectura racionalista universal, pero su obra está cargada de connotaciones culturales populares, cuya huella sólo es posible detectar en el mar-

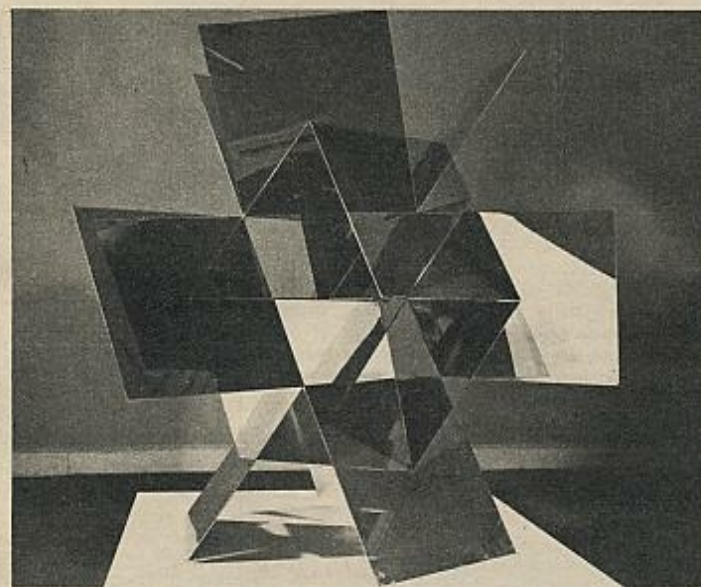
co de los países catalanes. El edificio de la Fundación Miró es una resultante de estos dos componentes: racionalismo y catalanidad, función y declaración de principios políticos culturales. Las formas han tratado de encerrar un espacio que sirva para la continuidad del arte, pero a su vez son un desafío ideológico. Materiales, volúmenes, acabados, constituyen un aval de la arquitectura popular del país, con el añadido de notas culturales más ambiciosas, como esa torre octoédrica emparentada con los campanarios del gótico catalán. Los interiores se resuelven como amplias naves funcionales, conformadas por elementos humildísimos de la más pura arquitectura «pairals», pero todo conspira para que la geografía de la ciudad aparezca al fondo, con sus colores limpios y sucios, con los últimos ecos de aquella vieja luz mediterránea que va perdiendo bajo un «smog» especulador impune.

El para qué de esta Fundación no puede ser inmediatamente contestado. El porqué, sí. La ciudad padece la dictadura de una nueva burguesía especuladora que ha convertido la beneficencia cultural en una de las astracanadas más sórdidas concebibles. Esa burguesía no ha respetado ni la obra de sus antecesores, y con tal de sacar dividendos de la propiedad urbana, ha arramblado con todo lo que de objetivamente positivo había creado el mecenazgo de la burguesía creadora de comienzos de siglo. Sin la asistencia de sus «clases dominantes» y bajo el interesado olvido del centralismo, sólo imprevisas y aisladas iniciativas, como la de Picasso o Miró, han enriquecido a esta ciudad con herramientas que en el futuro le permitan recuperar pérdidas ambiciosas. La Fundación Miró sería un grave error si se limitara a ser un mausoleo para la obra impresionante de su mecenador, pero de momento ya es un acierto como estímulo y eslabón

entre dos momentos, tan larga y dramáticamente separados, de la reconstrucción cultural de Cataluña.

Aunque de momento tenga como principal interés el contemplar un exhaustivo muestreo de la obra mironiana, el edificio de Sert dispone de las suficientes piezas como para ser una herramienta que trabaje de cara al futuro. Albergará la que será sin duda biblioteca sobre arte y comunicación más importante del país; abrirá su auditorio a conferencias, congresos y simposios respaldados por el prestigio atrayente de la personalidad universal de Joan Miró; prestará sus naves a todo lo nuevo y vivo que dé de sí el arte joven. Joan Miró ha dicho pocas cosas a propósito de esta inauguración, pero ha dicho las suficientes: «El mundo cambia y el arte cambia con él. Esta fundación ha de tener en cuenta el cambio del mundo y el cambio del arte».

Hace algunas semanas, Francesc Vicens, el director de la Fundación, nos acompañó en un didáctico recorrido por las instalaciones vacías. Durante tres horas y veinte minutos, Vicens no dejó pormenor sin referencia sobre la complejidad técnica que se esconde detrás de la aparente simplicidad con que Sert ha resuelto el edificio. Desde los sistemas de seguridad hasta los de exposición y traslado de piezas, esta obra resume la sabiduría de toda una vida y experiencias pasadas en realizaciones similares. Continuamente, nuestras idas y venidas nos enfrentaban al marco de una ciudad progresivamente sensibilizada a propósito de su condición de cabeza bulle de un país. De alguna manera, este nuevo edificio la preside y modifica la significación de este enorme cabezón geológico que es la montaña de Montjuich. Hasta ahora marcada por un castillo y un parque de atracciones, la Fundación Miró ha puesto alguna cosa en su sitio. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.



«Estructura Permutable» (1968), de F. Sobrino.

característica de su estirpe de artista— siempre se ha manifestado mucho más en el sentido de la dimensión que en el de la expresión; siempre ha tratado de comunicarnos a través de su arte, mucho más que el quien de su persona, el qué de su proyecto o de su visión del mundo o de las cosas; siempre fue más un analítico —del espacio circundante o del espacio transformable— que un confidente de su intimidad o de su persona. Es decir, manifestando lo que no fue se comprende, creo, perfectamente qué es lo que fue y aún lo que es Paco Sobrino. Sobrino no ha sido nunca un expresionista, ni

die, ni voluntaria ni involuntaria...

Pero estoy hablando de Sobrino sin discriminarlo convenientemente, tanto como un artista que trata de explicar el mundo —el espacio circundante, que es el mundo para él—, como un artista que trata de proyectarlo. Y creo que es importante percibir este punto. Paco Sobrino tal vez en algún punto de su investigación artística haya tratado de explicar, sólo de explicar, el mundo espacial que lo rodea. Pero hoy, lo que parece verse del punto actual de sus investigaciones ya es otra cosa: Trata de proyectar ese mundo espacial que le preocupa. Toda su obra

como pintor. Pero hoy, en el estado actual de sus investigaciones, es evidente que no se le puede considerar sólo en esa vía. Habría que hablar de Sobrino arquitecto, como de aquel Eupalinos de que hablaba Valéry... Sobrino artista, simplemente artista, o tal vez investigador del espacio.

Sobrino, que, aunque parezca raro, es natural de Guadalajara, cuando salió de España fue para marcharse a la Argentina, y en Buenos Aires permaneció algunos años. En aquel tiempo —finales de la década de los cuarenta y años siguientes—, allí, en Buenos Aires, fue donde se investigó más en el sentido del arte