

REGALO PARA UN CENTENARIO

Textos de José María Sánchez Verdú, José Luis Turina,
José Ramón Encinar y Tomás Marco



Forner
v.10

Regalo para un centenario

Regalo para un centenario



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Director

Tomás Marco Aragón

Vicedirector-Tesorero

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

Secretario General

José Ramón Encinar Martínez

Censora

Begoña Lolo Herranz

Bibliotecario

José María Luzón Nogué

Delegado del Museo, Calcografía y Exposiciones

Víctor Nieto Alcaide

Delegado del Taller de Vaciados y Reproducciones

Juan Bordes Caballero

Adjunto al Bibliotecario

Antonio Almagro Gorbea

Adjunto al Delegado del Museo, Calcografía y Exposiciones

Hernán Cortés Moreno

Adjunto a la Dirección

José Luis Turina de Santos

© De la obra: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

© De los textos: los autores

Imagen de portada: Chris Marker, *La Jetée* (1962)

Imágenes de contraportada: Federico Fellini, *Ensayo de orquesta* (1979), Carlos Saura, *Goya en Burdeos* (1999), King Vidor, *El manantial* (1949), Arantxa Aguirre, *Dancing Beethoven* (2016)

Diseño de portada: Juan Víctor Mejías Calero

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta Taravilla, S.L. - C/ Mesón de Paños, 6 - 28013 Madrid

taravilla.sl@gmail.com

Impreso en España

ISBN: 979-XXXXXXX

D.L.: M-XXXXX-2025

Índice

Regalo para un centenario

Introducción	00
Torner en la Academia	00
Tres ocurrencias sobre <i>Rojo partido aplasta a plomo</i> de Gustavo Torner	00
Los complementarios, para trío de cuerda (2025)	00
<i>Geometrías del fuego</i> : reflexiones sobre un diálogo musical con Gustavo Torner	00
Programa	00

Regalo para un centenario

Celebrar un centenario acompañando al protagonista a visitar una exposición de su obra no es algo que se produzca todos los días.

Es justamente lo que hemos podido hacer varios académicos uno de estos días del ya caluroso mes de junio de 2025; acompañar a Gustavo Torner a visitar la actual exposición que de trece magníficas piezas de su obra, habitualmente para disfrute único de sus poseedores, ocupa el espacio de exposiciones temporales de nuestra Academia.

Pero además, los presentes hemos disfrutado en grado superlativo, porque Gustavo no ha perdido un ápice de su gran lucidez, de su rápida ironía que, como persona extraordinariamente inteligente que es, dirige en primer lugar hacia sí mismo. Lo que no le impide, algo más frívolamente, coquetear con su edad; “todavía no tengo cien años; me faltan unos días”.

Idéntica inteligencia, idéntica sana ironía, idénticas a las de hace cuarenta y ocho años, cuando ya Tomás Marco tenía una amistad –y lo que más nos interesa en este momento– una complicidad artística con Gustavo Torner, que le llevó a componer una obra a él dedicada, de título inequívoco: TORNER, para clavicembalo y trío de cuerda. Fue estrenada en la capital france-

sa por Elisabeth Chojnacka y el Trío de cuerdas de París, con asistencia de Gustavo Torner y del círculo de allegados conquenses más íntimo: Fernando Zóbel, Gerardo Rueda y Pablo López de Osaba.

Y es esa obra de Tomás Marco y esa formación instrumental, la que ha dado pie a este pequeño homenaje musical, este regalo a Gustavo, tan apasionado melómano tan profundamente conocedor hasta de lo compuesto hoy mismo –que escucha no como pasatiempo, sino como fuente de conocimiento–. Un regalo, tres más uno, parafraseando el título de una obra musical de su casi coetáneo Gerardo Gombau, que son precisamente las obras que figuran en programa: la de Tomás Marco de mil novecientos setenta y siete más otras tres compuestas por los restantes compositores que forman parte de la sección de Música de la Academia, escritas precisamente con ocasión del cumpleaños del artista y a él dedicadas como regalo: obras de José María Sánchez Verdú – formada por dos piezas que se interpretan distanciadas entre sí – de José Luis Turina y de José Ramón Encinar. Todas, total o parcialmente, se han atenido a la plantilla instrumental de la obra que ha dado pie a este homenaje, TORNER, de Marco. Apenas hay un leve añadido instrumental – una flauta – en la de Sánchez Verdú.

La introducción al concierto la realizará uno de los más profundos conocedores de la música española de nuestro tiempo: el académico José Luis García del Busto, también amigo, admirador y compañero en San Fernando.

Así pues, no queda sino felicitar muy efusivamente, con todo nuestro agradecimiento por la obra, todavía inacabada, que nos deja; felicitar a Gustavo Torner al cumplir sus “primeros” –conste en acta– cien años de edad.

José Ramón Encinar

TORNER EN LA ACADEMIA

Conocí a Gustavo Torner en el entorno de los años 60. Era una época muy distinta a la actual en la que todo lo que era el movimiento moderno y la vanguardia en nuestra cultura y en nuestra ciudad, Madrid, estaba muy relacionado.

Y se celebraba al mismo tiempo esta revolución, pequeña pero importante, tanto en el terreno de la música como en el de las artes plásticas y aún de otras. De manera que yo desde muy joven tuve mucha relación con gente del llamado Grupo El Paso con quienes mantenía una afinidad importante. Casi todos –o todos– eran mayores que yo pero tuvieron mucho que ver con el cambio estético que tuvo lugar en ese momento y al que yo no fui ajeno.

Yo entonces era muy joven pero a través de Juan Hidalgo, con quien colaboré en el Grupo Zaj, conocí a gente como Manolo Millares, canario, como Hidalgo y Martín Chirino. Martín y yo hemos sido amigos desde entonces hasta su muerte. Recuerdo de aquellos años un gran concierto Zaj que se llevó a cabo en el Estudio de Martín, entonces en San Sebastián de los Reyes, no en el posterior cerca de Chinchón.

Fue entonces cuando también conocí a Gustavo Torner, con quien desde el comienzo tuve mucho trato, ya que desde los pri-



Fig. 1. Gustavo Torner y Tomás Marco en Cuenca. 2024.

meros años de existencia de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, yo asistí a todas las ediciones. Gustavo es de Cuenca y allí vivía por entonces, igual que ahora. Tuvimos mucha relación, en realidad con él y con Fernando Zóbel, responsable de que el Museo de Arte Abstracto acabase en Cuenca, precisamente gracias a la insistencia de Torner porque así fuera, en contra de la idea inicial de Zóbel de que el museo se ubicase en Toledo.

Esos acontecimientos coinciden con el hecho de que entonces empezó a funcionar, sin que se conociese hasta entonces en España una institución de esas características, la Fundación Juan March, de cuyas exposiciones, actividad importantísima en ese momento, fue responsable precisamente Gustavo Torner. Por entonces yo recibí un par de becas de creación que existían entonces. Concretamente para obras mi ópera *Selene* y para la obra sinfónica *Escorial*.

(Con Gustavo yo tuve desde entonces y he tenido después hasta hoy una relación muy próxima por ciertas coincidencias



Fig. 2. Fernando Zóbel y Gustavo Torner en Cuenca.

estéticas. No es que mi música sonara –o suene– como era su pintura y que su pintura plásticamente fuera como era mi música, algo imposible y queines se lo plantean no llegan a ninguna conclusión satisfactoria. Sin embargo, en el tipo de pensamiento creativo, en el propósito de la factura, coincidíamos plenamente.

Además se dio el caso de que mi mujer y yo, hicimos frecuentes viajes con Gustavo a Cuenca, de ida y vuelta a y de la Semana de Música Religiosa, entonces viajes en coche bastante largos, y como Gustavo hablaba mucho y sin pausa, el viaje era como la realización de un máster, porque lo que Gustavo decía en cuanto a estética, a la consideración de la obra de arte era fruto de su enorme sabiduría. Todo este cúmulo de circunstancias me llevó a plantearme hacer una obra sobre la obra de Gustavo, que titulé precisamente *TORNER*. No traté de describir su música ni tampoco de hacer una equivalencia música-plástica en lo que no creo, sino simplemente de manifestar una serie de ideas coincidentes.

La obra está escrita en 1977, es decir, hace casi 50 años, y el encargo de la misma me llegó de la asociación francesa ACIC, la Asociación para la Colaboración de Intérpretes y Compositores, cuya presidenta era Nicole Lachartre. Compositora, excelente amiga y persona muy vital, tuvo mucho que ver con las actividades musicales que se llevaban entonces a cabo en Francia, a las que invitaban a compositores e intérpretes y que tenían lugar en París. No fue la única obra que realicé por iniciativa de Nicole Lachartre, pues años más tarde Nicole organizó un gran evento en torno al brutalismo, para el que yo compuse una obra lejana del mundo de los perturbados mentales, a los que recurrieron la mayor parte de los artistas convocados. Compuse mi obra sobre una obra singular, *Le Palais du facteur Cheval*, un templo construido por un cartero llamado Cheval que mezcló toda clase de estilos de las postales turísticas que tenía que repartir diariamente. Tardó treinta y tres años en realizarlo y pese a lo enloquecido del resultado, el propio Malraux lo declaró bien cultural de Francia. Volviendo a *TORNER* aclararé tenía que ser para clavecín y trío de cuerda. ¿Por qué? Porque entre las personas que se integraban dentro de aquel proyecto de la ACIC estaba una grandísima clavecinista polaca, la gran valedora de su instrumento y de la incorporación del mismo a la música del siglo XX y XXI: Elisabeth Chojnacka.

Chojnacka tenía mucha relación con otro gran clavecinista, el colombiano Rafael Puyana, discípulo a su vez de otra clavecinista polaca: la gran Wanda Landowska para la que Falla escribió su *Concierto*. Chojnacka y Landowska no se conocieron nunca, eran de generaciones demasiado diferentes, y Puyana fue su nexo de unión.

El concierto con el estreno de *TORNER* tuvo lugar el 7 de febrero de 1978, con Elisabeth Chojnacka y el Trío de París.



Fig. 3. Elisabeth Chojnacka.

Aquello resultó una especie de desembarco español en París porque Gustavo Torner quiso asistir al estreno y a Gustavo se añadieron Fernando Zóbel, Gerardp Rueda y Pablo López de Osaba, por entonces director del Museo de Arte Abstracto y de la Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Nicole Lachartre tenía siempre la idea de que los conciertos que ella organizaba debían celebrarse en lugares que no fueran las habituales salas de concierto, sino en lugares que atrayeran a un público distinto.

En este caso, ella decidió hacer el concierto en el Museo Guimet de París. el gran museo de arte oriental, no solo de París, sino el más importante de todo Occidente.

El museo está en un palacio bellísimo de la avenida Jéna, en cuya rotonda central se hizo el concierto, con la presencia de Rafael Puyana.

Después del concierto, Puyana nos invitó a su casa en el Boulevard de la Grenelle. Estaba llena de clavecines por todas partes, y de antigüedades.



Fig. 4. Musée Guimet. París.

Puyana era de una gran familia colombiana. Durante todo su juventud se dedicó a coleccionar y a comprar piezas de oro de arte precolombino que luego cedió al Estado colombiano, de modo que gran parte de lo que hoy día es el Museo del Oro de Bogotá, es lo que él regaló al Estado. Fernando Zobel, cuando entramos en su casa, me dijo en voz baja: “observa que en esta casa, del siglo XX solo están las bombillas.”

Asistió también a la fiesta Gabriel García Márquez, porque Puyana tenía la idea de hacer una ópera de cámara en la ciudad de Popayán, una ciudad colombiana en la que se realizaban importantes festivales, ópera cuyo libreto habría de ser de García Márquez, con música mía. Finalmente el proyecto no se llevó a cabo por dos hechos igualmente luctuosos: El primero fue que a García Márquez le dieron el Premio Nobel, con lo cual ya no escribió nada, Y en segundo lugar, seis meses más



Fig. 5. Rafael Puyana.

tarde un terremoto destruyó por completo la ciudad barroca de Popayán.

Todo esto es puramente anecdótico porque no tiene nada que ver con la obra *Torner*,

El título de la obra, evidentemente, alude a Gustavo Torner por la gran amistad que teníamos ya entonces y está dedicada a él.

No pretende describir o evocar su pintura, sino ser una correspondencia musical de determinadas posturas estéticas que él sustentaba y sustenta y que son bastante cercanas a las mías, muchas de las cuales desarrolló Gustavo en su Discurso de ingreso en esta Academia, modélico en cuanto a su tesis sobre los “enemigos del arte”, que sentó muy mal a algunas personas entre los cuales había historiadores del arte y algunos artistas.

En cualquier caso, digamos que es una obra abstracta, una obra puramente musical, donde los elementos de estructura y de

forma son fundamentales, como ocurre en la pintura de Torner, pero que al mismo tiempo tiene un tratamiento sensorial de coloración del timbre que, en cierta medida, tiene una dimensión expresiva propia como ocurre también en la pintura de Torner. La obra, como he dicho, es para clavecín y cuerda, pero desde el primer momento fue concebida de manera que pudiera eventualmente tocarse con piano y trío de cuerda, tal como ocurre en el concierto para clavecín y cinco instrumentos de Manuel de Falla. Tanto la cuerda como el clavecín están usados teniendo en cuenta sus propias características, es decir, sin procedimientos imitativos, aunque intercambian determinados elementos que se vuelven comunes. Como digo, la versión con piano es posible, se ha hecho muchas veces y los recursos están inicialmente pensados para el clavecín, pero son perfectamente adaptables al piano.

¿Qué tiene que ver ésto con lo que vemos en la obra de Torner? He aquí un ejemplo: en la obra hay momentos sonoros en los que se da una especie de magma granulado sobre una superficie perfectamente lisa bajo el punto de vista acústico. Ésto puede llevarnos a los famosos cuadros de Gustavo, en los que hay una parte inferior absolutamente rugosa, metálica a veces, y otra superior, en otro material, por ejemplo en oro, que funciona de otra manera. Y estos espacios de dos colores condicionan en cierta manera algunos momentos de la forma de la obra.

Pero también existe una geometría generalizada evidente en la obra de Torner, que por aquel entonces me atraía mucho en su aplicación musical y que aún hoy, aunque de otro modo, sigue siendo de mi interés.

Tomás Marco

TRES OCURRENCIAS SOBRE *ROJO PARTIDO* *APLASTA A PLOMO* DE GUSTAVO TORNER.

Empezaré por el título.

Hace bastantes años escuché o leí una frase del músico, por no aplicar adjetivos reductores, músico y amigo Enrique Franco: "Hoy, más que ideas, se tienen ocurrencias".

No se tome mi elección por falsa modestia. Se trata de pura realidad.

Tengo casi el mismo trabajo que quienes me rodean, o sea, mucho; pero además, en los últimos veinte años no he escrito más que alguna que otra refactura de obras o fragmentos de obras de Beethoven, Mozart o incluso de mí mismo. Es decir que en estas dos décadas he sido, como he repetido en varias ocasiones, un compositor en barbecho.

Por lo tanto, poco más que ocurrencias podía yo tener en este momento, acuciado además por la inminencia de la fecha de entrega.

Decidí tomar como punto de partida alguna obra de Gustavo Torner sobre la que ejercer alguna manipulación bienintencionada, incluso operar una cierta "traducción" en música del trabajo plástico del artista. Recordando varias de ellas me



Fig. 1. Gustavo Torner. *Rojo partido aplasta a plomo* (1966). 81,4x62,8x4 cm. Feldespato, pigmentos, plomo, cola vinílica sobre tabla. Museu Fundación Juan March. Palma.

pareció adecuada la que aparece en el título de este pequeño regalo: **ROJO PARTIDO APLASTA A PLOMO**. Es una de las piezas que del autor figuran en el fondo de la sede de la Fundación Juan March en Palma de Mallorca, realizada por Torner en 1966.

Mi primera ocurrencia fue realizar una especie de versión musical, no traducción más o menos estricta, como ocurre en páginas como la *Obertura fonética* de Ramón Barce, una obra que dirigí en bastantes ocasiones de mi época al frente del Grupo KOAN.

El rojo partido de la obra es algo más que un fondo: no es uniforme; contiene matices que confieren dinamismo a toda la superficie; se me ocurrió que la mejor traslación al mundo musical era un continuo sonoro incesantemente cambiante. La línea verde que cruza el cuadro de izquierda a derecha, sólo interrumpida por el estrecho canalillo de fondo negro que sirve de base al chorretón de plomo, dividiendo en dos partes iguales,

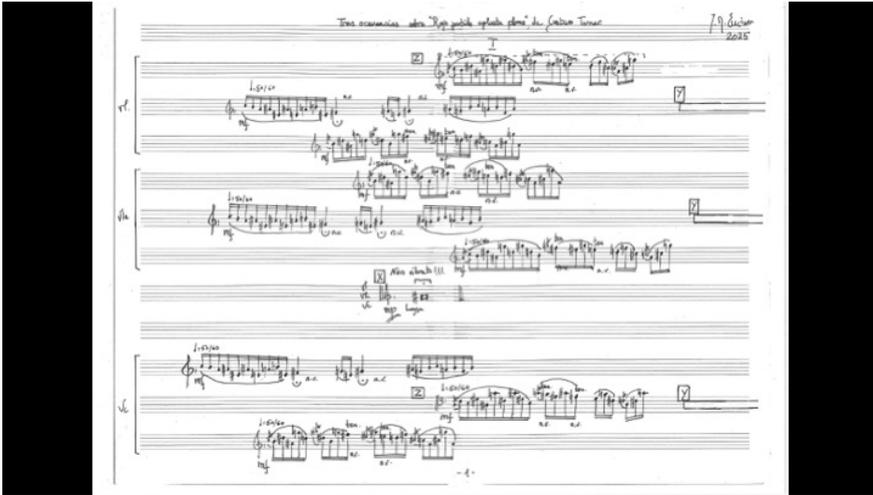


Fig. 2. José Ramón Encinar. *Tres ocurrencias sobre ...* Página 1.

superior e inferior, el cuadro entero, es precisamente el sonido central de las secuencias de notas que constituyen el continuo sonoro. Pero ¿cuál es la procedencia de esas secuencias?

Aunque mi relación con Gustavo Torner viene de hace casi cincuenta años, nunca ha sido estrechísima, pero sí suficiente como para conocer su gran afición a la música y su más que notable conocimiento de la actual, disponiendo de una muy notable fonoteca en la que ocupan lugar especial los compositores considerados ya clásicos de la modernidad. Y –esto ya es suposición por cuanto no puede ser de otra manera dada la finura de los gustos musicales de Torner– su cercanía devota a Juan Sebastián Bach.

Así, la secuencia original que sirve de base al “rojo” del cuadro es una mixtura entre el tema de la Ofrenda Musical de Bach –hermosísimo, aunque quizá se deba a la inspiración de Federico el Grande– y la serie dodecafónica original del Concierto op. 24 de Anton Webern. Esta secuencia mixta aparece fragmentada de diversas maneras y trasladada desde el ámbito central en

que aparece originalmente, a registros más agudo y más grave en el violín y en el violonchelo respectivamente. Todo ello está encomendado al trío de cuerda –violín, viola y violonchelo– que manteniendo la unidad que proporciona la recurrente aparición de una misma secuencia, varía, sin embargo, gracias a una cierta aleatoriedad controlada, propiciada por una escritura a campo abierto. En la escritura “a campo abierto” los valores de las notas están determinados, pero sin la sujeción a un compás estricto. Con ello la verticalidad no está controlada. Los tres instrumentistas tienen completa libertad para pasar de una conformación de la secuencia básica (la secuencia mixta) a otra, con la única condición de que en todo momento alguno de los tres instrumentistas ha de hacer sonar, mantenida, la nota central de toda la extensión utilizada: el sol sostenido 3, es decir, la línea verde central del cuadro. Transcurrido un tiempo indicado con flexibilidad, cada uno de los instrumentistas, libremente, cesa en su contribución al continuo u ostinato y ataca una modalidad sonora que consiste precisamente en la ausencia de sonido: el simple ruido del roce del arco sobre las cuerdas del instrumento, “ahogadas” mediante una adecuada posición de la mano izquierda. Ese “no-sonido” es el canalillo sobre el que descansa el chorretón de plomo aquí convertido en una vertiginosa cadencia del clave que recorre –precisamente como si de un chorro se tratara– toda la extensión del instrumento desde el agudo al extremo grave. Pero ¿a partir de qué material está construida esa cadencia confiada al clave?. Recurriendo a otro pilar de la música del siglo XX, el material musical de partida procede de una lectura a cuatro voces por superposición del motivo inicial de La Consagración de la Primavera de Stravinsky. Es el famosísimo solo de fagot en un registro hasta entonces inusualmente

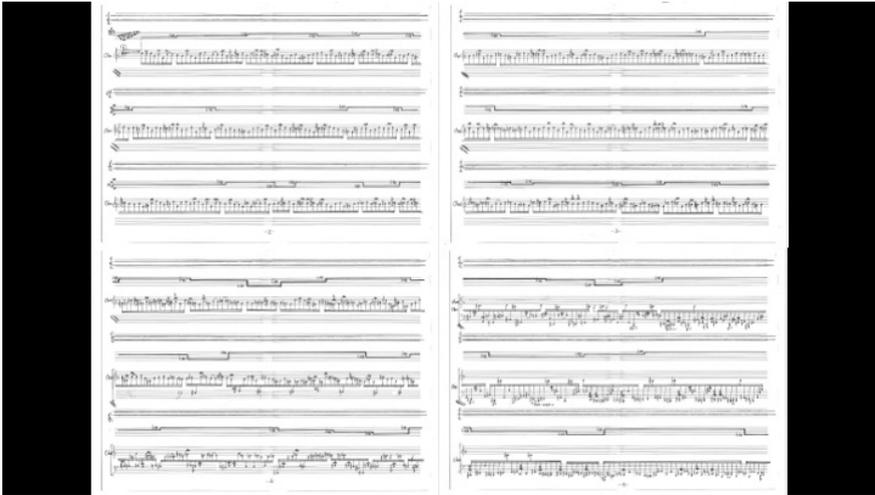


Fig. 3. José Ramón Encinar. *Tres ocurrencias sobre...* Páginas 2, 3, 4 y 5.

agudo, que provocó la ira de Camile Saint-Saëns en el escandaloso estreno de la obra maestra. Vuelvo a mis ocurrencias.

Una vez concluido el “chorretón” del clavicembalo o, si se prefiere, al recorrido sonoro descendente del plomo, las cuerdas, que han permanecido en alternancia ejecutando el “no-sonido” sobre el que partió el clave en su virtuoso descenso, vuelven al continuo con que comenzó la obra, incluido el sol sostenido central, la “línea verde”, manteniéndose más centradas todas las apariciones de la secuencia mixta Bach-Webern. En forma abreviada, contraviniendo la simetría del cuadro, la vuelta al continuo, es decir, la vuelta al rojo, cierra la primera ocurrencia.

Imaginemos ahora el famoso chorretón de plomo dispuesto en posición horizontal, como si de una flauta se tratara. Imaginemos también que esa línea gruesa que se ensancha y deforma en algunas partes de su recorrido es la representación gráfica de una secuencia de sonidos. Recurriendo de nuevo a la secuencia mixta “Bach-Webern”, las cuerdas, sin intervención del clave, exponen por tres veces la secuencia completa como si del canto

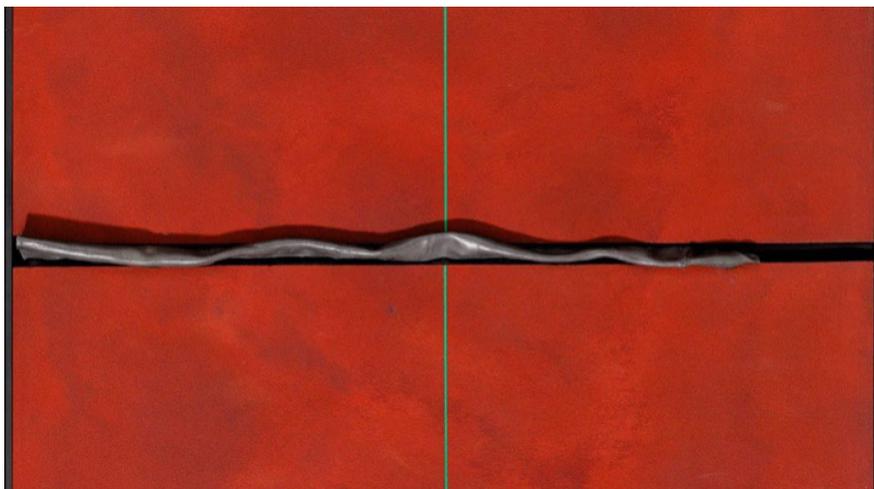


Fig. 4. Gustavo Torner. *Rojo partido aplasta a plomo* (rotación y detalle).

de una flauta se tratara: literalmente la primera vez; con “abultamientos” la segunda; interrumpidamente la tercera; siempre con colores próximos al de la flauta, recurriendo al uso de armónicos y de sonidos flautados. (los primeros se obtienen de forma natural o artificial en base al fenómeno físico-armónico. Los segundos mediante el recorrido rápido y completo del arco acompañado de una leve presión del mismo, sobre las cuerdas, inferior a la habitual. El subtítulo de esta segunda ocurrencia es *Aria*. (*Recordando a Fernando Zóbel*).

La tercera es la más genuina ocurrencia de las tres. Utilizando como secuencias temporales las tres dimensiones del cuadro –alto, ancho y fondo–, cada uno de los instrumentos de cuerda expone con el patrón rítmico que se le adjudica, las tres secuencias de sonidos hasta ahora utilizadas: la secuencia “mixta” Bach-Webern, la serie dodecafónica de Webern y el tema de Bach reducido a doce notas, avanzando en *pizzicati* hasta el punto en que coinciden sincrónicamente las tres voces. Sólo en tonces aparecen esbozados los tres originales “prestados”, ape-



Fig. 5. José Ramón Encinar. *Tres ocurrencias sobre ... Ocurrencia II. Aria.*
(*Recordando a Fernando Zóbel*).

nas un gesto, una firma: Stravinsky, Bach y Webern en una lectura simultanea confiada al clave. Las cuerdas evocan el lugar de nacimiento de Torner con una estilizada referencia a las Turbas conquenses.

26 mayo 2025.
José Ramón Encinar

Los complementarios, para trío de cuerda (2025)

El mundo de Torner es un mundo equívoco y borgesiano. En él se confunden realidades y apariencias. Los opuestos se tocan; nada es realmente lo que parece ser y cada cosa tiene algo de todo. Estamos en el mundo de las equivalencias, de las metáforas visuales donde el brillo sobre el filo de un cristal roto se transforma en horizonte de mar y donde seis metros de acero inoxidable valen por la inmensidad del cielo. (FERNANDO ZÓBEL)

Conocí a Gustavo Torner hacia el final de la primavera de 1982. Yo era entonces profesor y Secretario del Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, y el director del centro, Pablo López de Osaba, lo era asimismo del Museo de Arte Abstracto Español, fundado por Fernando Zóbel en 1966 en estrecha colaboración con Torner, copresidiéndolo ambos durante los primeros años hasta su donación a la Fundación Juan March en 1980.

A última hora de una soleada mañana de junio 1982, una vez terminada mi jornada matinal en el Conservatorio, situado en el antiguo edificio de la Audiencia, y con el fin de cobrar un poco de resuello después de subir la empinada cuesta de la calle Alfonso VII, hice un alto en el trayecto hacia mi casa, a mitad de la calle San Pedro, deteniéndome en el Restaurante Mangana de la Plaza Mayor. Allí, acodados en la barra delante de sendas

copas de vino, estaba López de Osaba echándole un buen rapapolvo a un hombre de mediana edad que le miraba con aire estupefacto. “Pero ¿cómo me puedes decir que no sabes quién es Sebastián Durón? –le recriminaba– ¡Es como si yo te digo que no sé quién es Berruguete!”. La comparación me pareció totalmente desproporcionada, pero la regañina no pasó de ahí, porque al verme llegar interrumpió el discurso para presentarme a su acompañante, que no era otro que Gustavo Torner. La referencia a Durón venía a cuento porque a las pocas semanas iba a tener lugar en Cuenca un ciclo de óperas de cámara en el que se incluía su ópera *La guerra de los gigantes*, ciclo también dirigido por López de Osaba en colaboración con el Instituto de la Juventud, y en cuya programación figuraba también mi ópera de cámara *Ligazón*, sobre texto de Valle-Inclán.

Al contrario que a Fernando Zóbel, al que traté bastante en mis años conqueses –y en cuya memoria escribí en 1985 mi obra *Exequias*, que fue encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca–, no fue así con Torner, que en esos primeros años de la década de los 80 del pasado siglo solo visitaba Cuenca de forma esporádica; pero fue lo suficiente para compartir con él algunas charlas que, inevitablemente, hacía derivar hacia la figura y la obra de Stravinsky.

En cualquier caso, fue en Cuenca donde comencé a valorar la obra de Gustavo Torner, llamándome poderosamente la atención su inteligente y sensible utilización de las formas geométricas puras –cuadrados, círculos, triángulos, cubos– en combinaciones llenas de ingenio, expresividad y fuerza estructural. Me impresionó vivamente una visita al monumento conmemorativo del VI Congreso Mundial Forestal, más conocido como *Monumento a la madera*, erigido en 1966 en el paraje “Tejadillos”,



Fig. 1. *Memoria Conmemorativa del VI Congreso Mundial Forestal*, conocido como Monumento a la madera. 1966. Madera de pino (labrada a mano), acero, acero inoxidable, piedra caliza y piedra de toba. 580x3500x800 cms. (cubo exterior de 500x500x500 cms e interior de 60x60x60 cms. Sierra de los Barrancos, Tejadillos, Cuenca. © Asociación Española de Paisajistas

junto al río Escabas, en la Sierra de los Barrancos de la Serranía de Cuenca, con la idea del cubo sólido suspendido -o inscrito- dentro del cubo etéreo sugerido por la estructura de madera en la que se inserta.

E igualmente emocionante es la variación de esa misma idea que desde 1986 –veinte años después–, y con el nombre de *Monumento a la Constitución*, corona la Plaza Mangana de la capital conquesa, en que el mismo cubo sólido, igualmente suspendido, parece querer escapar de su contenedor, que ahora toma la forma de compuertas u hojas de libro transparentes que se abren para facilitarle el vuelo.



Fig. 2. *A la Constitución* 1986. Acero inoxidable y acero corten sobre base de hormigón armado. 1130x1030x769 cms. Ayuntamiento de Cuenca, Plaza de Mangana (donación del artista).

Interesándome por igual su doble faceta de pintor y escultor, he de reconocer que creo que es en esta última donde ha producido sus obras más logradas y las que han conseguido una mayor comunicatividad, sin duda porque su planteamiento encaja a la perfección con los espacios urbanos en los que muchas de sus esculturas han sido instaladas y que por ello han acabado resultando enormemente familiares, tanto para el entendido en arte contemporáneo como para el simple ciudadano de a pie que convive con ellas. Una de sus obras más emblemática en ese sentido es *Reflexiones*, de 1972, más conocida como “Los cubos”, hasta el punto de que está prácticamente olvidado el nombre real de la plaza en que se instaló –Plaza de Emilio Jiménez Millas–, que en el entorno popular ha pasado a ser la “Plaza



Fig. 3. *Reflexion I* 1972. Acero inoxidable. 500x800x300 cms aproximadamente. Edificio "Vallehermoso", calle Princesa 5, Madrid.

de los Cubos". Esta escultura urbana es toda una declaración de intenciones: nuevamente, una figura geométrica *pura* se reproduce a sí misma, de forma quasi-fractal, con una intención que seguramente en el pensamiento de Torner es de prolongarse *ad infinitum*, y para la que sólo el espacio disponible determina los límites físicos de su realización.

Algo parecido ocurre con una serie de esculturas que, con la denominación genérica de *Los complementarios*, ha ocupado el trabajo de Gustavo Torner durante los últimos años del pasado siglo y primeros del actual, y que me ha atraído muy especialmente por varias razones:

- En estas esculturas se parte nuevamente de una figura geométrica "pura" que en esta ocasión no es otra que el cuadrilátero. Lo que pasa es que los cuadriláteros que

Torner utiliza no están nunca completos, puesto que lo que “asoma”, lo que sale del pedestal en que los varios elementos están insertados es en realidad una parte de dichas figuras; el resto tenemos que imaginarlo en el interior del pedestal, y es nuestra mente la que, a través del juego de la percepción, se encarga de “entenderlos” completos para ayudarnos a suponer de qué figura se trata: mediante la aplicación de los diferentes principios de la teoría de la *Gestalt* (cierre, continuación, *Prägnanz*) podemos imaginar cómo es la parte de la escultura que “permanece oculta” –“bajo tierra”–, mas sin que nunca podamos estar seguros de que lo que creemos entender es realmente así.

- Pero en un juego magistral de distorsión de lo previsible, Torner realiza todas las esculturas de esta serie sobre una base metálica pulida, que por tanto actúa como espejo que refleja la parte interior de los elementos geométricos, dando al traste con todas nuestras previsiones y mandando a paseo nuestras expectativas antes incluso de que hayamos llegado a formularlas mentalmente. Como sabiamente apunta Fernando Zóbel en el párrafo que abre estas notas, en *“El mundo de Torner ... nada es realmente lo que parece ser y cada cosa tiene algo de todo”*.
- Una razón no artística, pero no menos importante para mi elección, ha sido que la obra que Gustavo Torner donó a la Academia como parte de su ingreso en 1992 fue precisamente una escultura de esta serie, la que lleva por título *Los complementarios VI*, y que puede contemplarse en el centro de la Sala 50 de la 3ª planta del Museo.

Realizada en oro sobre acero sobre una base de acero lacado, en la fotografía se puede apreciar cómo el juego del reflejo “complementa” la figura, que cobra así una nueva vida constantemente cambiante a medida que la contemplamos desde diversos ángulos.

En resumen, se trata de un juego sutil entre la realidad tangible del material utilizado y la realidad inmaterial que provoca



Fig. 4. Gustavo Torner. *Los complementarios VI* (1992). 37x52x52 cm. Oro sobre acero y acero lacado. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

su reflejo, al que hay que sumar la realidad imaginada -si es que vale el oxímoron- de la parte de la figura que suponemos bajo la superficie.

Como ya se ha dicho en estas presentaciones, es tan imposible como pretencioso intentar reproducir musicalmente una obra plástica; pero sí se puede extraer de su contemplación y de la reflexión sobre sus diferentes aspectos constructivos una serie de ideas y conclusiones que permitan un tratamiento musical con el que aquellas estarán de ese modo íntimamente relacionadas. Eso es lo que he pretendido en *Los complementarios*, escrita para este concierto, en la que únicamente empleé el trío de cuerda (violín, viola y violoncello) de la plantilla total.

La pieza, de unos siete minutos de duración, está estructurada en dos secciones que, como en el juego de espejos de las esculturas, se desarrollan de forma divergente. Una sección lenta inicial se alterna por tres veces con otra rapidísima, variándose cada vez el material primeramente expuesto; y mientras la primera va perdiendo elementos en cada una de las dos repeticiones que siguen, la segunda va creciendo proporcionalmente. Como puede verse, un juego especular, pero en el que lo reflejado no reproduce la imagen proyectada, sino su estructura. Como ocurre con la escultura de "Los Cubos", la obra podría continuar *ad infinitum*, pero tanto la lógica como el sentido común marcan el límite máximo de su realización.

El comienzo de la obra es, en cierto modo, una declaración de intenciones que quiere recrear metafóricamente el empleo de las formas puras de las esculturas de Torner. Lo que en estas es un cubo, un triángulo o un cuadrilátero, en mi pieza es la sonoridad de las cuerdas al aire de alguno de los tres instrumentos, siempre adulterada por una nota discordante de uno de los otros dos. Y como ocurre con las leyes de la percepción, la sonoridad de quinta justa de las cuerdas al aire -carentes, por tanto, de la expresividad del vibrato- genera unas expectativas de continuación en las que el entorno modal/tonal es inevitable.

Y a lo largo de esta sección sobre todo -aunque también en la rápida que alterna con ella- son frecuentes las situaciones "de espejo", en que el instrumento aparentemente más agudo, el violín, pasa a ocupar el registro más grave, encomendándose la voz superior unas veces a la viola y otras al violoncello, generando con ello una más que apreciable tensión melódica derivada de los registros empleados.

No se busque en la audición de esta obra un paralelismo entre la música y las esculturas que le sirven de referencia. Si lo hay es puramente metafórico, y en todo caso baste con saber que sin la contemplación de esas obras y la reflexión sobre ellas esta obra habría sido muy distinta. O, simplemente, no habría sido.

Madrid, 31 de mayo de 2025
José Luis Turina

GEOMETRÍAS DEL FUEGO: REFLEXIONES SOBRE UN DIÁLOGO MUSICAL CON GUSTAVO TORNER

Este texto nace de un diálogo con el pensamiento artístico de Gustavo Torner (1925) y gira en torno a un díptico musical de título *Geometrías del fuego* que he compuesto en fechas recientes dedicado al citado artista en la celebración de su centenario. Me uno con todo ello al homenaje que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid ofrece a uno de sus más ilustres académicos. Estas líneas invitan a una reflexión sobre temas que enriquecen el diálogo de la música con las artes plásticas, y no menos con otros terrenos como la musicología, la arquitectura, el cine o la naturaleza. La aportación de la obra de Torner concita una mirada llena de amplísimas lecturas (la importancia de la geometría, su diálogo con la historia, su interés y vinculación con la naturaleza, etc.), y además dota de múltiples estratos a la posibilidad de entablar un diálogo desde una propuesta musical.

Un díptico para Torner

Mi obra musical está constituida por dos piezas que se pueden interpretar separadamente o de forma conjunta. La primera pie-

za, *Geometrías del fuego I*, fue estrenada en el Espacio Torner de Cuenca el 11 de abril de 2025 dentro del II Espacio de Música y Pensamiento dedicado precisamente a Gustavo Torner. Está compuesta para flauta prónomo sola, y su intérprete fue Julián Elvira. La segunda parte del díptico es *Geometrías del fuego II*, escrita para flauta prónomo y trío de cuerda, y su estreno será el 24 de junio de este mismo año en la sala principal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La flauta prónomo nace de la investigación y diseño de construcción del citado flautista Julián Elvira. El nuevo instrumento expande y multiplica las posibilidades de la flauta tradicional (Boehm) de una manera exponencial, ofreciendo resultados impensables con el instrumento tradicional. Las dos obras del díptico crean un viaje que trata de unir poéticamente la estética del trabajo de Torner con un elemento como el fuego, prototípico de lo orgánico e incontrolable, de lo irregular e impredecible, de lo misterioso y su relación con el ritual y lo ancestral. La geometría –base de gran parte del trabajo de Torner– se confronta con el elemento fuego y su naturaleza enormemente opuesta y difícil de aprehender en términos de geometría (γεωμετρία, “medición de la tierra”), en este caso por su materialidad fluctuante. El fuego y la posibilidad de una propia geometría abren un terreno de disquisiciones que puede llevarnos muy lejos. En tales metáforas y contradicciones se despliega el territorio de estas dos breves piezas que exploran las posibilidades de la flauta prónomo y su resonancia tanto en el formato de solo como ampliada con tres instrumentos de cuerda (violín, viola y violonchelo).

El carácter binario, dual, de díptico, de muchos trabajos de Torner impulsa, además, mi interés por esta forma musical bipartita. En el caso de Torner esta articulación formal parece conci-

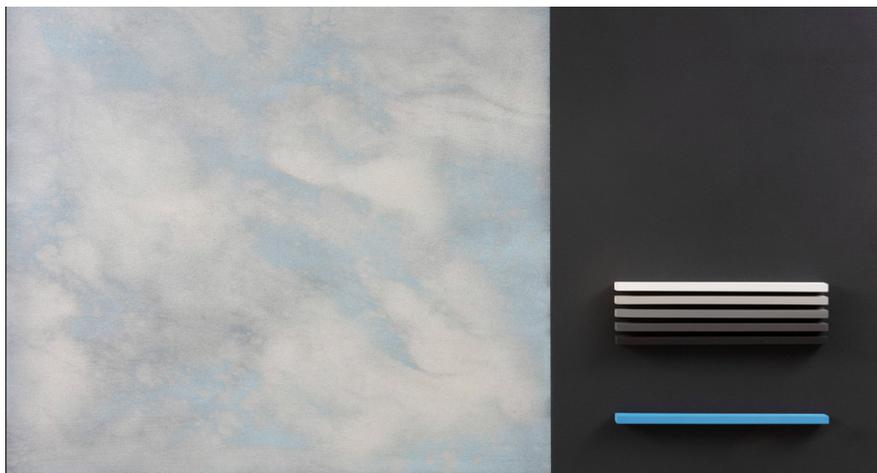


Figura 1. Gustavo Torner, *Quevedo en Roma*, 1996. Acrílico sobre madera y látex, feldespatato, pigmentos y acrílico sobre lienzo de madera (131,5x210x8,5 cm.). Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

tar una dialéctica como base de la ideación. En cierta manera se crea una forma de geometría basada en formas especulares o de equilibrio (las dos partes de un espejo, el reflejo de un original, o los dos brazos de una balanza), o, *sensu contrario*, un carácter de oposición, de elementos enfrentados puestos en juego. Estas formas binarias, en palabras de Bonet Correa, parecen buscar los contrarios, las antinomias y las paradojas conceptuales. Crean, pues, formas de energía nacidas de la confrontación de elementos opuestos: vacío y lleno, blanco y negro, *yin* y *yang*, regular e irregular, rugoso y liso, sonido y silencio, etc. Esta forma dual está en muchas de las obras de Torner como planteamiento formal, especialmente en su pintura, y lleva sus creaciones al terreno del laberinto, “en un juego comprensible sólo para aquellos que poseen las claves de un arte todo intelección y sensibilidad aunada” (Bonet Correa).

También la forma binaria ha sido recurrente en la música occidental (la sonata bipartita en el Barroco es un ejemplo de ello).

Especialmente haría mención aquí a la forma binaria desarrollada por el compositor polaco Wiltold Lutosławski (1913-1994) en su música a partir de los años sesenta. Su *Cuarteto* (1964) o su *Sinfonía nº 3* (1973-83), entre muchas obras, son ejemplo de ello. Lutosławski confronta dos partes: un primer “movimiento introductorio” y un segundo “movimiento principal”. Las estrategias formales y dramáticas de esta forma son enormemente interesantes pues determinan la configuración, el desarrollo y la definición de múltiples aspectos del material musical, de la densidad, de los registros, del *tempo* e incluso de la instrumentación.

Composición sucesiva

Más allá de la concepción de lo dual y su dialéctica, del enfrentamiento entre opuestos, del equilibrio de una balanza o de las imágenes especulares, con mi obra musical doy un paso hacia otro terreno que atañe a la forma, y a partir de ella de una manera muy especial a la memoria y a una forma de ideación musical de tipo horizontal, no vertical. La música como proceso o estructura en el tiempo ofrece perspectivas muy específicas y diferentes en relación al estudio del “tiempo” en la pintura, en la escultura –de ello ha hablado Eduardo Chillida de manera muy especial– o en la arquitectura.

La parte musical de la flauta en las dos piezas es exactamente la misma. Pero el contexto y dramaturgia que el trío de cuerda despliega en la segunda obra replantea la escucha de un modo muy diferente. Esta forma de trabajo, casi arquitectónica –lejana de planteamientos musicales tradicionales de la música occidental– se ha denominado en varios contextos y por diversos autores desde los años noventa *polywork* (“obra múltiple”). Volveremos a este concepto enseguida.

En la Edad Media, un *modus operandi* constante en la composición de las primeras polifonías escritas nacía del uso de melodías preexistentes, inicialmente procedentes del canto monofónico (*cantus firmus*). La interacción de lo notacional con procesos orales o de improvisación conllevaba, además, el uso de otras estrategias musicales diversas –como muy bien ha estudiado Marcel Pérès desde hace muchos años como musicólogo y como intérprete–, enriqueciendo la dimensión de lo escritural. En la propia técnica de composición medieval, la voz del *tenor* –material melódico tomado de una obra anterior como *cantus prius factus*– determinaba la interrelación continua de una obra (motete, *chanson*, etc.) con una voz perteneciente a otra composición preexistente con su propio texto. Tan solo algunos géneros musicales como el *conductus* se desarrollaron destacadamente sin la utilización de una melodía previa. La construcción polifónica como superposición de capas de material de diferentes momentos es esencial como práctica en gran parte de la música medieval. A principios del XX y desde la musicología alemana (Friedrich Ludwig) se utilizó la terminología de *Suzessive Komposition* (“composición sucesiva”). Esta se refiere al modo de creación de muchos compositores medievales al pensar musicalmente no de forma vertical (armonía) sino horizontal (contrapunto); ello comporta la dimensión de añadir una o más voces a una pieza polifónica ya existente como proceso polifónico de trabajo. Este fue un procedimiento compositivo prototípico del Medievo que resurgirá en la música de la segunda mitad del siglo XX, como veremos.

Un caso discutido en la música medieval europea por musicólogos como Sarah Fuller y otros –como ejemplo muy inicial de esta forma de pensar musicalmente– es la pieza *Congau-*

deant catholici contenida en el Códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela, y atribuida a un tal Magister Albertus, compositor activo en el París de unos años antes. Fuller ha estudiado la visión de creación musical en capas (sucesiva), y su transición en el siglo XIV a una sonoridad ya más vertical y simultánea diferente. También a Fuller se debe el concepto de "notación sucesiva" (*successive notation*) aplicado a contextos de la música hasta Guillaume de Machaut. López Calo, Vega Cernuda o nuestro compañero Ismael Fernández de la Cuesta también se han acercado a la pieza *Congaudeant catholici* con reflexiones y transcripciones de mucho interés. La obra en sí parece estar compuesta para tres voces. Dos de ellas están escritas en tinta negra sobre el pergamino, y la otra (la voz intermedia) en rojo, conformando quizás una composición polifónica a tres voces. La datación de la voz en rojo sería determinante para situar el plano de la dimensión polifónica de esta pieza. Si la ideación fue simultánea por parte de su autor esta sería la obra a tres voces más antigua conservada por escrito en la música occidental. Sin embargo, esa voz escrita en rojo cuya datación y función ha sido objeto de estudio nos lleva a una especial polémica: ¿Es este *Congaudeant catholici* una pieza a tres voces o solo a dos? Tras los estudios de numerosos especialistas la cuestión es si la voz en rojo está pensada para funcionar con las otras dos voces en negro de forma conjunta, o solo con una de ellas (con la que la armonía resultante es perfectamente coherente). ¿Sería una obra interpretada realmente a tres voces o una de ellas es una simplificación de la más melismática)? Con todo, el proceso de composición sucesiva forma parte de las posibilidades musicales de esta pieza.

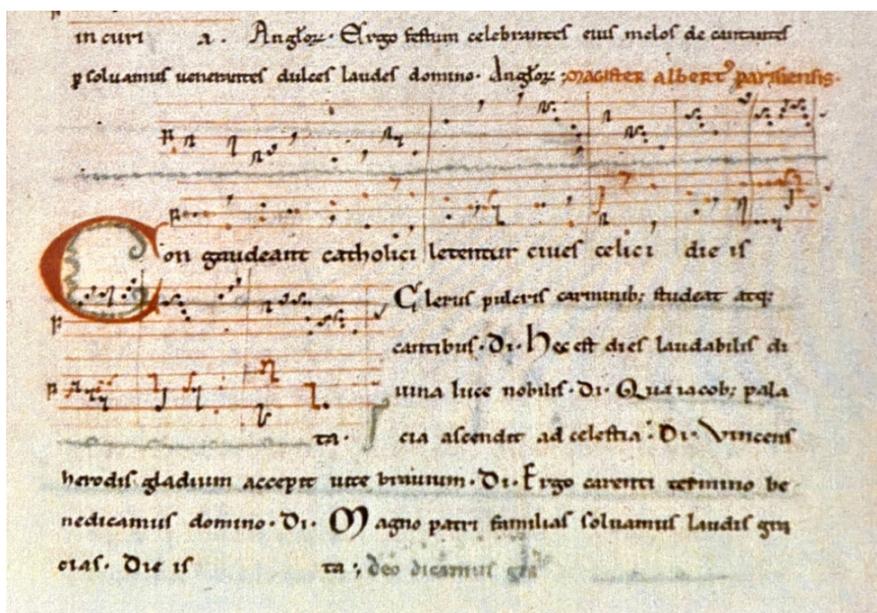


Figura 2. *Congaudeant catholici*, Códice Calixtino, Santiago de Compostela.

Politextualidad

La politextualidad –el uso de textos diversos en una misma pieza musical– crea una perspectiva de profundidad no solo semántica, sino fonética y musical en una obra. Esto podría extenderse a una creación teatral o cinematográfica. Los motetes politextuales de la Edad Media llegaron a constituir un *corpus* muy amplio que ofrece una visión constructiva del material polifónico muy distante de lo que será el recorrido de la música algunos siglos más tarde. Muchos de estos motetes politextuales presentan dos o hasta tres textos diferentes superpuestos. Las lenguas fueron el latín y el francés antiguo. Estamos ante un terreno poliédrico en su visión medieval y un modo de pensamiento constructivista y por capas, similar al montaje o a una visión arquitectónica.

La politextualidad abre un sentido vertical en la superposición de estratos y configura obras articuladas en varias capas, casi como *móviles* o módulos (recordando al futuro Alexander Calder y a otras muchas propuestas artísticas escultóricas y musicales destacadamente a partir de los años sesenta). Todo esto será un antecedente primigenio del concepto de *polywork*. La consolidación en la música del Renacimiento del uso de un solo texto como forma de coherencia musical y de contenido borró esta dimensión medieval y abrió otro camino que solo volverá a ser subvertido en el siglo XX.

Polywork

Este término fue expresado por vez primera por el compositor Claus-Steffen Mahnkopf en 1990. Como procedimiento constructivo en la música de la segunda mitad del siglo XX ha sido planteado musicalmente en perspectivas diversas por compositores como Bruno Maderna (*Hyperion*, 1966, ciclo móvil para orquesta, voces y electrónica), Luciano Berio con su ciclo *Chemins* (basado en varias de sus previas *Sequenze* y compuesto a partir de 1964), Adriana Hölszky (*Hängebrücken*, 1989-90, para doble cuarteto de cuerda), el citado Claus-Steffen Mahnkopf (*Medusa* (1990-92, para oboe y orquesta de cámara y varios ciclos más), Chaya Czernowin (*Anea Crystal Cycle*, para dos cuartetos de cuerda) o Geog-Friedrich Haas (*Blumenwiese*, para varios instrumentos). La lista es mucho más grande y se puede expandir a autores de diversas generaciones como Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Richard Barret, Aaron Cassidy, Mark Osborn, etc. El término *polywork* puede interactuar con otros conceptos como el de mosaico o el de palimpsesto. Para Mahnkopf un *polywork* consiste en la "disociación de la obra como un todo orgánica-

para flauta piccolo e Julia Elvira

GEOMETRÍAS DEL FUEGO I
(HOMENAJE A GUSTAVO TORNER)

José M. SÁNCHEZ-VERDÚ
2025

1-70 tempo medio-rapido
flauto piccolo
pppp (→ molto ritardando)
mp
sempre fortissimo
f
pizzicato
f
mp
p
f
pizzicato
f
mp
p
f
pizzicato
f
mp
p
f

Figura 3. José María Sánchez-Verdú, *Geometrías del fuego I*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2025.

mente definido”. Así, dentro de una obra coherentemente integrada y orgánicamente compuesta se pueden presentar obras independientes, en sí mismas también orgánicamente compuestas que, como orgánulos (subcomponentes celulares), conllevan aportaciones indispensables a la organización global y pueden ser también interpretadas como obras autónomas.

Todos estos autores han creado estructuras y procesos en los que diferentes planos y capas conviven en diversas articulaciones formales del material musical. La obra es una y múltiple a la vez, emparentándose de alguna manera con el mundo de los fractales en cuanto a las proporciones que se crean. Yo mismo he utilizado esta articulación formal de modos diversos en ciclos como *QASID*, *Machaut-Architekturen I-V*, *ZURIA* o *LUZ NEGRA*. Algunas de las partes de estas piezas son repetidas y traspasadas (como injertadas) a otras de las partes de un ciclo como procedimiento casi arquitectónico por estratos, de manera cerca-

na también, si se quiere, al uso del citado *tenor* en la polifonía medieval. El díptico *Geometrías del fuego* sobre el que hablo en estas líneas es un ejemplo también de todo esto.

La concepción medieval del proceso compositivo a partir del papel (o pergamino) en blanco es algo bastante marginal, y la idea del compositor como creador *ex nihilo* es solo fruto del mito del genio creador del muy posterior Romanticismo. El artista medieval era un reciclador de materiales, un omnívoro constructor que ensamblaba estratos diferentes para levantar edificios sonoros que llegaron hasta los grandes *organa quadrupla* (piezas solemnes, de duraciones inmensas para el momento histórico y a cuatro voces) de la Escuela de Notre Dame (datados a inicios del siglo XIII). Los conceptos de derechos de autor o de propiedad intelectual eran inexistente tal como hoy los conocemos.

El concepto *polywork* se desarrolla dentro del contexto de la intertextualidad. Diversos aspectos de tipo intertextual pueden ser ya contemplados en la música del siglo IX. Naturalmente su entrada dentro del concepto de *polywork* hay que tomarla con especial distancia en relación a la música del siglo XX. Sin embargo, el germen ya está ahí. El *tropus* medieval añadía nuevas *melismata* y textos a un material ya existente, creando, al final, varias vinculaciones y referencias entrecruzadas. Peter Gülke ya señaló que el tropo no es una forma musical, sino un modo de proceder que cambia de acuerdo al tipo de melodía, “como una planta parásita que se presenta de manera diferente según en quien se hospeda”.

El Renacimiento desarrolló esta práctica de procesos intertextuales de una manera mucho más extendida y consciente, sobre todo a través de préstamos de melodías (religiosas o profa-

nas) o de polifonías anteriores. Procedimientos como la parodia (por ejemplo, en las denominadas misas parodia) son continuos. Temas populares, citas de autores o piezas muy conocidas son la base constitutiva de todo un repertorio que explota de forma reiterada la cita como proceso intertextual de creación. Josquin Desprez es probablemente el autor más citado y parodiado de todo el Renacimiento. Entre las propias *chansons* de Josquin se han establecido incluso diversos grados de intertextualidad. La musicóloga Ursula Günther destacó este uso generalizado y común de citas y alusiones ya desde el periodo que ella misma bautizó como *Ars Subtilior* (la música un poco posterior a Guillaume de Machaut desarrollada en algunos centros culturales de Francia, del norte de Italia y de la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y principios del XV). En realidad, se fueron desarrollando e imponiendo diversos grados de intertextualidad dentro de la misma música durante todos estos siglos, siempre como una forma determinante de la concepción del mismo lenguaje musical.

Un caso especial en la producción de Josquin –sirva como ejemplo– es la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, díptico (una vez más el mismo concepto) que dedica a su maestro Ockeghem. Josquin vuelve la mirada hacia la época y la música de Ockeghem, y en la primera parte de esta *Déploration...* despliega una vuelta a lo que en su momento ya era “clásico”, a la figura inmensa de Ockeghem y su lenguaje musical. Para ello utiliza una escritura basada en técnicas al estilo de la composición de su maestro, algo que ya había cambiado en la generación de Josquin. Y más allá de esto, el mismo Josquin dota a la partitura de un trasunto intertextual de otra índole al utilizar una notación mensural negra que ya no estaba en uso en su mo-

mento, sino unos decenios antes, precisamente en la época de Ockeghem. Ello confiere a la partitura, además, una finalidad de duelo: el negro como representación del dolor por la muerte del maestro, un maravilloso monumento funerario lleno de implicaciones e interrelaciones de diverso tipo. En este caso se desarrolla una intertextualidad muy clara entre textos diferentes en el tiempo. "Hipotexto" e "hipertexto" serán denominaciones ya estandarizadas desde los años sesenta en los estudios sobre la intertextualidad en el ámbito de la crítica literaria (Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette, etc.). En el Barroco la intertextualidad continuó siendo una técnica de enorme importancia. Solo en la obra del gran Johann Sebastian Bach las formas de apropiación, cita, reutilización, *contrafactum*, reciclaje, transes-tiliazación, continuación, etc. son frecuentes. En muchos casos asistimos al moderno concepto de "autorreferencialidad". Algunas grandes obras como la *Misa en Si Menor* de Bach contienen cerca de un sesenta por ciento de material proveniente de piezas anteriores, propias o de otros autores conocidos o incluso anónimos (como muchas de las melodías de los corales). En el caso de la pintura las referencias y relaciones intertextuales son importantísimas. También es importantísimo, por ejemplo, el trabajo en ciclos ya que este propicia un diálogo significativo entre las distintas partes de un todo. Gustavo Torner ha creado grandes ciclos que abren múltiples interrelaciones (*Praescritura*, *Simulacro*, el *Vesalio*, etc.). Y en ello dialoga y convive con otros artistas como Pablo Palazuelo –que hizo del ciclo una esencia de su trabajo–, Antonio Saura, Fernando Zóbel y un largo etcétera.

En el caso del díptico musical aquí presentado no hay solo una relación de intertextualidad en términos de hipotexto e hipertexto, sino que el diálogo entre las dos piezas presentadas

en el tiempo y con formatos instrumentales diversos abre otra forma de relación que se articula a través de esta categoría del *polywork*.

Montaje

En la pintura, en la literatura, en el cine y en otros ámbitos se ha reflexionado también sobre esta posibilidad de composición sucesiva. La técnica del montaje posee una importancia esencial y determinante estéticamente en la creación cinematográfica. Procesos similares en torno al espacio y al tiempo se han desarrollado también en los terrenos de la arquitectura, especialmente en relación a la aportación de pensadores como Walter Benjamin, Martin Heidegger, Gilles Deleuze o Jacques Derrida. La técnica del montaje es esencial para entender el arte del siglo XX, y es parte de la reflexión estética que atañe a las citadas artes de la pintura o el cine; además ha formado parte del pensamiento en la historia del arte y en la filosofía desde inicios del siglo XX (no solo en Benjamin es esencial, sino también en personajes determinantes de esta visión como Aby Warburg). El concepto de montaje debe ser vinculado con el de fragmento, que configura también un espacio esencial en la filosofía y el arte de inicios del siglo XX (Theodor W. Adorno, junto al citado Benjamin, encarnan también esta forma de trabajo y pensamiento).

El montaje cinematográfico es, según mi criterio, una de las grandes referencias para el tema de la articulación de la forma musical. Más allá de las referencias históricas de modelos musicales de la gran tradición occidental, hoy, el propio montaje en el cine, con sus técnicas y principios estéticos, configura un territorio enormemente interesante para poder observar el modo de plantear en el tiempo la interacción de materiales más o menos

contrastantes a través de una propia dramaturgia. Los procesos y estructuras de la música actual, como muy bien ha sintetizado el compositor Salvatore Sciarrino (1947) en su texto *Le figure della musica* (1984), se plantean desde observaciones más cercanas al mundo de Sergei Einsentein, Andrei Tarkovsky o Jean-Luc Godard que del de la música clásica; estarían más imbricados en las referencias a la naturaleza o a las artes plásticas que en las formas de la tradición musical occidental. Por eso para mis alumnos de composición los textos sobre el montaje en el cine, sobre la dramaturgia en el teatro o los libros de geología pueden ser referencias del más alto interés para una reflexión sobre la forma musical.

El tiempo en la arquitectura también ha abierto nuevos caminos tras la perspectiva que ha aportado el concepto de *Atmosphère* (Gernot Böhme) y su implementación y derivaciones en los trabajos y escritos de arquitectos como Peter Zumthor, Peter Eisenman, Steven Hall o nuestro compañero Alberto Campo Baeza. Los recientes estudios de la neuroarquitectura ya han tomado esta perspectiva en su propio enfrentamiento con parámetros derivados del material y del tiempo, incluyendo la temperatura, la luz, el tacto, etc. El díptico *Geometrías del fuego* configura una forma de montaje en cuanto a la superposición de planos diferentes de los instrumentos puestos en juego, de los *tempi* y de las relaciones entre las dos partes de la obra.

Simetrías

Las obras de Torner, como muchos aspectos de las formas musicales occidentales, articulan espacios en los que la geometría es un elemento esencial de diálogo y de articulación en el tiempo y en el espacio. Las formas de la geometría son enormemente

Figura 4. José María Sánchez-Verdú, *Geometrías del fuego I*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2025.

amplias, y trascendiendo las comúnmente estudiadas figuras básicas en el plano o en las tres dimensiones su riqueza nos puede llevar hasta mundos de proporciones interesantísimas (proporción aurea, la serie de Fibonacci) o al enorme campo de los fractales estudiado ya en los años setenta por autores como Benoît Mandelbrot o las investigaciones sobre los cuasicristales o los sistemas-Li, entre otros.

Ampliando esta visión se puede llegar también al estudio de las llamadas “simetrías caóticas”, también existentes en la naturaleza. Torner está presente en estos caminos, especialmente en su interés por las formas escriturales primigenias y gestuales que ha desarrollado desde los años noventa (se han llamado también protoescrituras) y su interés por estructuras y procesos de la naturaleza. Su labor como ingeniero forestal seguramente potencia esta vinculación citada con la naturaleza en su propia biografía.

Entre las formas de la geometría destacan estas denominadas simetrías caóticas que se presentan a través de procesos y resultados azarosos lejanos a los conceptos tradicionales de repetición, simetría, regularidad y periodicidad. Los procesos de ruptura espontánea de simetría en la física han sido estudiados especialmente en procesos electromagnéticos. Un sistema puede caer en un estado de vacío y dejar de comportarse temporalmente de forma simétrica. El físico Ling-Fong Li (1944), desde los años setenta, se ha centrado en las rupturas de los patrones de simetría (se ha hablado de sistemas-Li), y ha señalado que es posible construir una teoría de campo renormalizable para unificar las interacciones débil y electromagnética. Algunos procesos no controlados que afectan a determinadas superficies pueden constituir auténticos universos de simetrías caóticas de gran belleza; estas encuentran una parte de su esencia en la imposibilidad de determinar un método de origen para su configuración. Una superficie de dunas en un desierto de arena o el territorio más reciente de estudio de los cuasicristales (aperiódicos en su morfología) son ejemplo de esto. Estas formas repetitivas y a la vez irregulares –unidas bajo una apariencia de geometrización no sistematizable a priori bajo un sistema– nos conducen al tema de la contingencia como categoría. La naturaleza, por ejemplo, muestra formas de irregularidad que se desvían de las reglas de una observación empírica.

Como forma de organicidad –señala el filósofo de la ciencia Yuk Hui– se debe atender no solo a las relaciones entre el todo y las partes, sino a la posibilidad de un principio de autoorganización y autopoiesis que el mismo autor opta por llamar *recursividad*. Además, puede que no todas las partes de un todo puedan estar relacionadas con ese todo, sino solo con algunas partes con-

cretas. En relación a esta recursividad habría que distinguir dos conceptos con frecuencia vinculados, y que, sin embargo, abren campos diversos de significación en terrenos muy diferentes: la contingencia y la casualidad (*Zufall*). En el terreno de la contingencia –también en la naturaleza– podemos señalar, con Wittgenstein, que “todo lo que vemos podría ser también de otra manera. / En general, todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera. / No hay orden alguno a priori de las cosas”. Fuera de la lógica –para Wittgenstein– “todo es casualidad”.

También en la genética han podido ser analizados procesos similares, por ejemplo, en las manchas de la piel de determinados animales mamíferos. Se han individualizado genéticamente diferentes grupos de mamíferos en su distribución por grandes extensiones de territorio, por ejemplos diferentes familias de jirafas en África. Estas formas en la piel son una marca externa de reconocimiento a través de sus características geométricas. En todo esto juega un papel interesante la azarosidad de estas manchas en la piel, pero también el sustrato genético que está en la base de sus particularidades. No solo jirafas, sino también leopardos, guepardos o cebras han sido objeto de estudio en este sentido para entender estas formas de geometrías caóticas y azarosas, y sus procesos de desarrollo desde el embrión.

El caso de Gustavo Torner es paradigmático en el terreno de la articulación de superficies basadas en perspectivas geométricas diversas. Algunos trabajos suyos como *Archipiélago (Nostalgia de una Grecia que nunca existió. A Hölderlin)* añaden fragmentos a través de lienzos unidos en diferentes tamaños, creando una forma rítmica irregular mientras la superficie de todos ellos converge en un diálogo con una paleta de blancos en fluctuación.



Figura 5. Gustavo Torner, *Archipiélago (Nostalgia de una Grecia que nunca existió. A Hölderlin)*, 1979. Látex, feldespato, arena, acrílico, pigmentos, óleo y metacrilato sobre lienzo sobre madera (129x370x8 cm.). Colección particular.

También en Torner la significativa presencia protagonista de figuras geométricas (triángulos, cuadrados, cubos, etc. y ciertos colores) –a veces vinculado a una simbología alquímica– tanto en las dos como en las tres dimensiones convive con el uso de formas absolutamente complejas o caóticas de la propia geometría (superficies irregulares, formas protoescriturales que hacen uso de repeticiones que son siempre diferentes, etc.). La geometría es el gran territorio de trabajo de Torner, y en base a él mi reflexión analiza esta forma de estructuración de una escucha basada en el ritmo, en los tiempos en diversos estratos y en procesos geometrizados regulares e irregulares no definibles en su percepción acústica.

Politempi

La dimensión de la multiplicidad más allá de los textos o de los materiales musicales puede alcanzar al uso del tiempo (una parte del gran concepto del ritmo). El tiempo como una cuestión

unidimensional ya fue cuestionado por Albert Einstein, y la curvatura de la línea del tiempo ha pasado a ser un aspecto básico en el estudio de la física desde entonces hasta la misma física cuántica hoy. El trabajo sobre el concepto de tiempo en el trabajo de Henri Bergson, continuado especialmente por Gilles Deleuze, ha hecho replantear su definición de manera radicalmente diversa. En esto los compositores Oliver Messien, primero, y Karlheinz Stockhausen o Pierre Boulez después –este último a través de su diálogo con Deleuze– fueron especialmente importantes no solo en la reflexión a partir de la propia música, sino desde numerosos escritos de estos tres compositores.

La reflexión en los terrenos del arte, y en concreto de la música, nos sitúa también ante la aventura del tiempo como dimensión con su propia dimensionalidad. Esto nos lleva a la posibilidad de articular tiempos múltiples superpuestos en una misma obra musical. No es nada nuevo en el terreno musical la superposición de varios *tempi*, aspecto que afecta a la configuración del material e incluso a la dimensión del espacio. El trabajo musical del citado Stockhausen con obras como *Gruppen* o *Carré*, los procesos aleatorios en la música de los sesenta, o el contrapunto aleatorio del citado Lutosławski articulan la dimensión del tiempo en planos múltiples: no hay un solo *tempo* para una obra sino varios superpuestos en capas: se puede hablar de polifonía de *tempi*. Esta conciencia es esencial en muchos planteamientos de la música actual al reflexionar sobre el tiempo y el espacio como elementos constitutivos de la composición musical.

Geometrías del fuego II se desarrolla con una superposición continua de *tempi* diferentes que abren la escucha a planos espacio-temporales que son esenciales en la configuración de su

Figura 6. José María Sánchez-Verdú, *Geometrías del fuego II*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2025.

forma. La geometría musical convive con formas irregulares, con la idea de los cuasicristales en la naturaleza, o con las protoescrituras de Gustavo Torner. Estas formas de *praescriptura* no son solo caligrafía, sino más bien una forma de palimpsesto que porta una escritura indecifrable (Calvo Serraller), nacen del ritmo y del pulso de una mano con su propio estilo. Calvo Serraller habla de encriptamiento de una clave significativa en palimpsesto. No otra cosa es lo que ocurre en mi música con frecuencia en los terrenos de lo caligráfico, del ritmo y de las estructuras desplegadas en el tiempo.

El fuego

El escultor Pablo Serrano (1908-1985) trabajó en una serie de proyectos con el título de “Jaulas de fuego”. Se trata de esculturas de hierro que reflexionan sobre el vacío y la ausencia. Dentro de estas jaulas de hierro se quemaba un contenido inicialmente presente —material combustible como la madera—, y al des-

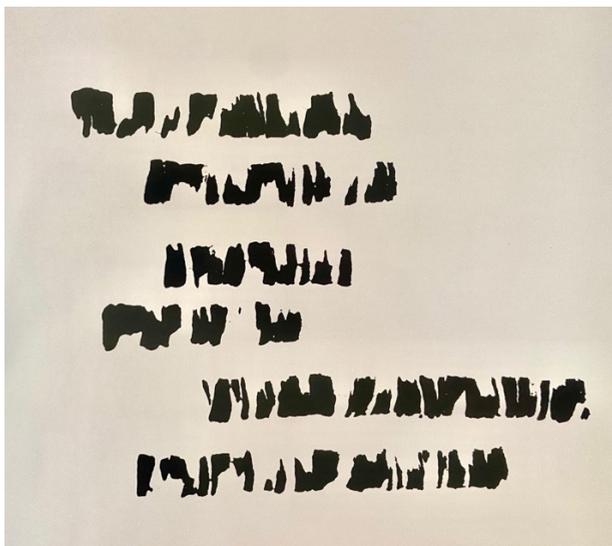


Figura 7. Gustavo Torner, *Praescriptura*, 2008. Acrílico sobre lienzo y sobre madera con bastidor de cedro (80X80 cm.).

aparecer quedaba una ausencia, un vacío dentro de la propia estructura de esa jaula de hierro que había encerrado ese material. Es la ausencia de algo que existió; constituye una reflexión conceptual sobre el vacío y la ausencia dentro de la propia ideación en la escultura. Queda mucho por pensar en torno al vacío y al silencio en la obra de Gustavo Torner. En la pintura de su gran compañero Fernando Zóbel (1924-1984), padre del Museo Abstracto de Cuenca y amigo muy cercano a Torner, esta perspectiva ha sido profusamente estudiada, en especial en su vinculación con el pensamiento y la estética oriental. El fuego como materialidad está sometido a un continuo cuestionamiento sobre su situación en el espacio: es, además, fuente de luz y de calor. Y su irregularidad determina la esencialidad de un elemento que, junto al agua o el aire, constituye uno de los elementos fundamentales de la reflexión del ser humano en todas sus culturas. En el mundo occidental esta temática está presente

de forma esencial en los filósofos presocráticos, marcando este pensamiento occidental desde sus mismos orígenes.

El caso de Gustavo Torner es sorprendente por la resistencia que ofrece como autor frente a categorizaciones y descripciones de su propio trabajo a partir de la observación de los objetos físicos que para él son los que constituyen el territorio del arte (véase su Discurso de ingreso en la RABASF). Esa fisicidad necesaria (“los límites de las cosas”, dirá Torner) para constituir el objeto del arte dejaría fuera de su definición las formas creativas apoyadas solo en lo conceptual y en los innumerables caminos que desde la *desmaterialización* del arte de finales de los sesenta han sido parte también esencial del pensamiento artístico hasta hoy.

En mis propios proyectos como compositor he articulado y reflexionado continuamente sobre espacios reales, espacios resonantes y espacios virtuales, y sobre polifonías de espacios y tiempos. He hablado sobre el concepto de *pluridimensionalidad* de la escucha. Y en cuanto a la forma musical he podido trabajar con conceptos como el aquí presentado de *polywork*, que ofrece una perspectiva diferente en relación a la idea de obra musical según el canon occidental del Clasicismo y el Romanticismo. Todas estas particularidades y características que la definen nos enfrenta de otra manera con temas como la memoria, la forma, el fragmento, la geometría o la repetición.

Pese a estas reflexiones y comentarios estéticos, formales e históricos sobre la obra de Torner, mi díptico *Geometrías del fuego I* y *Geometrías del fuego II* está creado para ser sencillamente percibi-

do en el tiempo y en un espacio concreto. Su contenido y material son solo el propio sonido. Ofrecen una experiencia de escucha que dialoga con el mundo creativo de Gustavo Torner y con algunos de mis intereses musicales actuales. El resto son ecos que están, pero no son imprescindibles para la percepción de una composición musical: solo dotan a la obra de ciertas profundidades que posibilitan, siempre, una nueva relectura. La obra de arte, como ha escrito Gustavo Torner, “siempre se tiene que justificar a sí misma, y justifica al estilo al que pertenece y no al revés”. La creación musical es, en definitiva, una forma de pensamiento.

José María Sánchez-Verdú

REGALO PARA UN CENTENARIO

Lunes 26 de mayo:

Presentación de **Tomás Marco** y **José Ramón Encinar** en el Espacio de Reflexión de la Sesión académica correspondiente, de sus respectivas obras integrantes del Regalo para un centenario: ***Torner y Tres ocurrencias a partir de "Rojo partido aplasta a plomo", de Gustavo Torner.***

Martes 27 de mayo:

Inauguración de la exposición **TORNER. Centenario en la Academia (Obra 1977-2008)**, en la Sala de Exposiciones Temporales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Martes 3 de junio:

Visita privada de Gustavo Torner a su exposición.

Lunes 9 de junio:

En el Pleno Académico tiene lugar la presentación de **José Luis Turina** y de **José María Sánchez Verdú**, en el ámbito de los Espacios de Reflexión académicos, de sus **respectivas contribuciones al Regalo para un centenario: *Los Complementarios y Geometrías del fuego I-II***, respectivamente.

Martes 24 de junio:

Concierto en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con arreglo al siguiente programa:

Presentación a cargo de D. José Luis García del Busto

Geometrías del fuego I (2025)	J.Mª Sánchez Verdú
Los Complementarios (2025)	J.L.Turina
Tres ocurrencias sobre "Rojo partido aplasta a plomo" de Gustavo Torner (2025)	J.R,Encinar
Geometrías del fuego II (2025)	J.Mª Sánchez Verdú
Torner (1977)	T. MARCO

Intérpretes:

Silvia Márquez, clavicembalo.

Julián Elvira, flauta "Prónimo"

Trío de cuerdas Andrés Segovia:

Víctor Ambroa, violín

Rocío Gómez, viola

Carlos Sánchez, violonchelo

Todas las obras del concierto están dedicadas a Gustavo Torner. Geometrías del fuego II de Sánchez Verdú y las obras de Turina y Encinar han sido compuestas para ser estrenadas en el presente concierto.

Domingo 27 de julio.

Clausura de la exposición **TORNER. Centenario en la Academia (Obra 1977/2008)**

