

CONCOMITANCIAS ENTRE LA PINTURA DE SALVADOR SORIA ZAPATER Y LA MÚSICA DE FRANCISCO LLÁCER PLA: *ESPACIOS SUGERENTES*

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

PUEDEN afirmarse, de manera general, que el intento de ensamblaje entre la Música y las restantes disciplinas artísticas fue una meta vehementemente anhelada a partir de la pasada centuria decimonónica, una característica de la estética romántica. La búsqueda del "Arte Total" animó a los teóricos y compositores de mediados del siglo XIX a crear obras musicales que tuviesen un núcleo temático central referido a la Pintura, la Poesía, etc... Merced a este núcleo o programa, como bien afirma Enrico Fubini, "el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que éstas toman y el punto de vista desde el cual él se aferra a determinado tema".¹

El ejemplo de creación musical que analizamos a continuación, *Espacios sugerentes, Opus 43*, obra para piano del compositor valenciano Francisco Llácer Pla, aunque alude a un programa pictórico homónimo, *Espacio Sugerente* —cuadro del pintor-escultor valenciano Salvador Soria (el propio compositor subtítulo su obra como "Homenaje a un cuadro de Salvador Soria"), sin embargo no puede conceptuarse como "música programática". En rigor, no posee esta partitura un carácter narrativo, de acuerdo con los postulados "programáticos"; sino que en ella se manifiesta la *impresión* artística causada en el compositor ante la contemplación del citado cuadro de Soria, desde el punto de vista formal y espacial, dentro de unas coordenadas lingüísticas musicales expresionistas. Conviene apuntar, además, que Llácer Pla conserva en su obra pianística algunos de los principios constructivistas esenciales de la pintura de Soria, empleados por éste en sus "Integraciones"; dentro de las que se circunscribe el cuadro homenajeado por el músico. Cabe referirse, pues, a las "concomitanancias constructivistas" de esa partitura pianística con respecto a la citada creación plástica de Soria, en lugar de emplear el término "programático"; aun cuando Llácer realice alguna incursión creativa en este género.²

Para poder analizar con mayor perspectiva *Espacios*

sugerentes, Opus 43 e incardinar mejor esta partitura en su contexto artístico, parece procedente bosquejar —al menos de manera somera— la trayectoria profesional de ambos artistas.

La pintura de Salvador Soria

Varias son las fases que ha atravesado Soria en su creación, en cuyo análisis coinciden también otros autores. Emanuel Borja³ las define con nitidez, hasta bien entrada la década del 70. A partir de 1941, y tras haber sufrido cautiverio en los campos de concentración galos de Septfonds, primero, y Argiles sur Mer, después, las pinturas de Soria emprenden una etapa denominada por Borja "nostálgico-manierista", caracterizada por una paleta de tenue colorido y dibujo minucioso, casi manierista, manifestando el artista con nostalgia los deseos insatisfechos originados por su estado de ánimo, exiliado de su país. A partir de 1945, con el término de la II Guerra Mundial, se produce el arribo de la fase "neo-cubista", empleando grandes planos envolventes de forma poligonal, planos de distinta profundidad, al tiempo que implica el fondo y la forma como positivos y negativos en su ya distorsionada figuración. Tras tomar contacto con el expresionismo de Permeke, en 1951 —aún residiendo en Francia—, en la pintura de Soria se operará un cambio en su "derrota", virando hacia el expresionismo, de gran densidad dramática, manifestado por el empleo de un cromatismo de oscuras tonalidades. En 1953 el artista del Grao regresa a España, residiendo en su Valencia natal. El ropaje expresionista, tenebroso, gana luminosidad, plasmando temáticas humanas (obreros, campesinos, planchadoras) en una suerte de "realismo expresionista", de proyección social. Cinco años más tarde, en 1958, vemos aparecer los gruesos empastes emulsionados con limaduras de toda clase de materiales en sus pinturas, evi-

¹ E. Fubini, *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Colección Alianza Música, 2.ª ed., Madrid, 1990, p. 305.

² Es el caso de *Aguafuertes de una novela*, Suite para orquesta sinfónica, compuesta en febrero de 1959 y estrenada por la Orquesta Municipal de Valencia el 12 de febrero de 1962.

³ E. Borja, *Salvador Soria*, Colección Artistas Españoles Contemporáneos, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.

denciando un intento de apropiación de la estructura físico-objetiva de las cosas, aproximando al artista al informalismo embrionario. Poco a poco, el elemento humano es sustituido progresivamente por naturalezas muertas, recuerdos biográficos de sus viejos entornos (tablas de planchar, mesas, sillas, cocinas de carbón, etc...). Durante estos años, también, Salvador Soria se adscribe al "Grupo Parpalló" (1957-1959), como bien lo apunta Juan Ángel Blasco Carrascosa.⁴ Es a partir de 1960 cuando el artista irrumpe en el orbe abstracto de manera definitiva, apareciendo sus primeras *Integraciones* (como, por ejemplo, *Integración espacial*, en 1960).

Entre 1964 y 1968 se opera en el pintor-escultor una labor de síntesis, asentando su lingüística: es la "objetividad poliédrica" que enuncia Borja. Los elementos esenciales están constituidos por una serie de sujetos poliédricos, simples e irregulares, transgrediendo la bidimensionalidad. Soria alcanza aquí su plena madurez, la fase "clásica" de su arte (ahora "objetivo"), que ya fuera pergeñada en el cuatrienio anterior (1960-1964, de madurez "pre-objetiva"). Sus *Integraciones*, ahora, son ya consustanciales.

Román de la Calle nos define certeramente los rasgos característicos de esas creaciones de madurez.⁵ De ellos, recogemos aquí aquellos que el músico, Francisco Llácer Pla, ha preservado en su partitura pianística:

1) El desarrollo vertical en sus obras, a partir de un eje central: "majoritàriament, es dona un desenvolupament vertical en les seues obres, la qual cosa pot justificar-se per la tendència preferencial a establir un eix central al voltant del qual s'estructura la composició amb evidents pautes simètriques".⁶

2) La existencia de otros ejes transversales, horizontales, que complementan el anterior eje vertical: "L'eix central de verticalitat es complementa amb d'altres, eixos transversals units a aquest bé en la seua part superior, bé precisament quan es creua amb els buits que descobreixen el mur, destacant així la seua presència".⁷ Es precisamente una de sus *Integraciones*, perteneciente a esta etapa de "objetividad poliédrica", la que sirve como punto de partida a la composición musical de Llácer Pla, como ya hemos anticipado: *Espacio Sugerente* (lámina I) cuyas dimensiones son 111 x 78, data de 1965 (Col. Banco Exterior de España, Valencia). En ella, además de las oquedades, encontramos el empleo del hierro oxidado con remaches, elementos matéricos autobiográficos procedentes de la infancia del pintor-escultor, quien contemplaba absorto los barcos atracados en el Grao de Valencia.⁸ Un entramado, en suma (con empleo "informalista" de los materiales),

que conforma —junto con las oquedades— una serie de formas dispuestas verticalmente (véase reproducción adjunta). Dos de estas formas poliédricas verticales están enlazadas por un segmento horizontal, el cual puede considerarse como un corto eje transversal (aunque no existe en este cuadro un eje vertical central claramente definido, no puede negarse —sin embargo— el dominio del "constructivismo" poliédrico verticalista).

La música de Francisco Llácer Pla

Riguroso coetáneo de Salvador Soria, la formación musical que recibió Francisco Llácer Pla fue "prácticamente decimonónica",⁹ con las lógicas interrupciones causadas por la Guerra Civil Española. Si exceptuamos el magisterio recibido de José Báguena Soler, quien le introdujo en nuevas técnicas de armonía y composición, puede afirmarse que, en el ámbito de la música contemporánea, su formación es "básicamente autodidacta".¹⁰ Llácer, además, ha compatibilizado su quehacer artístico con otros trabajos funcionariales y docentes.¹¹

Tras sus primeros pasos creadores, que discurren por la senda del nacionalismo valenciano (*Campanar de Beniganim* y *Tríptic Popular*, obras ambas para coro de 3 voces blancas, escritas en 1953 y 1954, respectivamente), encontramos en otras composiciones posteriores el abandono de la temática valenciana, al tiempo que aporta pinceladas humorísticas (*Noctámbulo*, 1956, para piano, cómica descripción de la nocturnidad de un borracho) o juguetonas (*Rondó Mirmidón*, 1957, para orquesta, con su vivaz estribillo, sugiriéndonos el aire de una graciosa danza). A partir de 1959, con *Agua-fuertes de una novela* (para orquesta, estrenada en Valencia en 1962), su lenguaje musical se acerca a los postulados del atonalismo y de la Escuela de Viena. Su técnica musical, que parte del serialismo dodecafónico,¹² pero entendido con amplia libertad, bajo el prisma de un atonalismo muy personal, descuella en obras como *Sincretación-Divertimento* (1962, para orquesta de cuerda), *Pentámero* (1963, para arpa) o "*Inversiones*" (1964, para sexteto instrumental), de constructivismo "netamente abstracto",¹³ dentro del estilo camerístico.

Ahondando en sus investigaciones armónicas, y siempre dentro de su personal concepción del atonalismo, surge el "heptafonismo atonal" en su lenguaje, materializándose en obras como *Trova Heptafónica* (1969, para orquesta de cuerda) y *Migraciones* (1974, para soprano y orquesta). El heptafonismo, incluso, se vislum-

⁴ J. A. Blasco Carrascosa, *Salvador Soria: una aproximación a las integraciones*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1992.

⁵ R. De la Calle, *Art-Sud: de la imatge a la paraula (Notes per a una història de la creació artística contemporània al sud del País Valencià)*, Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant, Alicante, 1988.

⁶ R. De la Calle, op. cit., p. 73.

⁷ Ibidem.

⁸ Afirmación del propio pintor, Salvador Soria, en el marco de una entrevista personal sostenida con el autor de este trabajo.

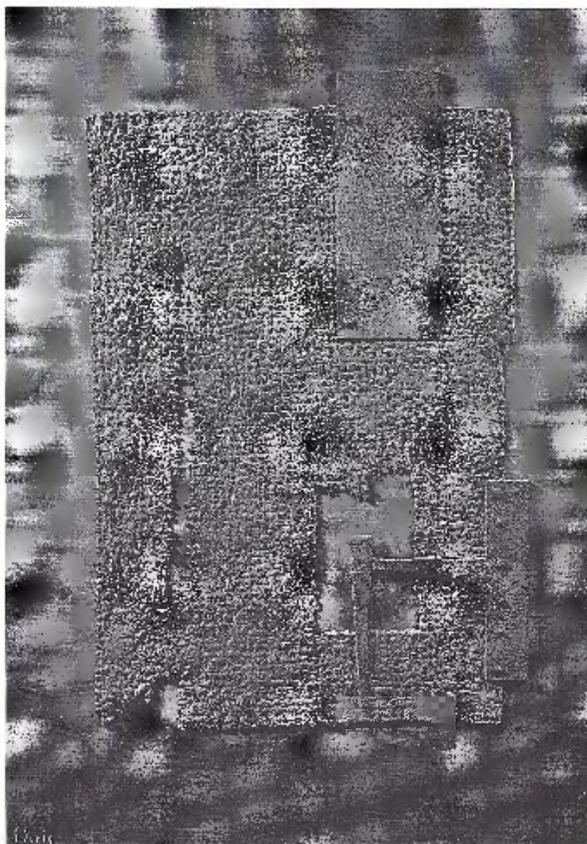
⁹ Afirmación de J. L. García del Busto recogida por J. Ruvira, *Compositores Contemporáneos Valencianos*, Edicions Alfons El Magnànim, I.V.E.I., Valencia, 1987, p. 18.

¹⁰ J. Ruvira, op. cit., p. 21.

¹¹ Administrador General de la Escuela Departamental de Puericultura y Clínica Infantil de Valencia. Profesor y Director del Instituto Musical Giner (Sociedad Coral "El Micalet", de Valencia). Director de diversas agrupaciones corales. Profesor Contratado de Conjunto Vocal e Instrumental y Catedrático jubilado de Formas Musicales del Conservatorio de Valencia.

¹² T. Marco, *Música Española de Vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1970, p. 53.

¹³ T. Marco, op. cit., p. 103.



Fco. Llácer Pla

"Espacios Sugerentes"

(Homenaje a un cuadro de S. Soria)

bra ya esbozado en sus composiciones arpsticas anteriores (*Preludio Místico*, 1961, y la ya enunciada *Pentámetro*, 1963).

A partir de 1981, con *Dístico Percutiente* (para piano, estrenada en Valencia en 1983), Llácer Pla introduce una nueva aportación armónica al lenguaje musical contemporáneo: el "acorde equilibrado".¹⁴ Como veremos más adelante, el "acorde equilibrado" ocupa un papel primordial en *Espacios sugerentes*, *Opus 43*.

Génesis y análisis de *Espacios sugerentes*, *Opus 43*

En 1986 tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia una exposición antológica de las obras de Salvador Soria, bajo el título de "50 Años de Búsqueda". Poco tiempo después, el 2 de mayo de ese año, el pianista catalán Albert Nieto¹⁵ le encargó a Llácer Pla una obra para un recital pianístico,

destinado a la celebración del "Año Internacional de la Paz".¹⁶ El compositor, que hubo visitado la citada exposición con anterioridad, aprovechó entonces la circunstancia para rendir homenaje a un cuadro de Salvador Soria, *Espacio sugerente*, conmovido por la impresión causada en el músico ante la contemplación de esa pintura. En carta fechada el 14 de abril de 1987 (véase reproducción adjunta de la misma) y dirigida a Salvador Soria, Llácer Pla le comunicó la consecución de su obra pianística a partir de la pintura homónima. Soria, en inmediata respuesta epistolar (carta fechada el 23 de abril de 1987, véase reproducción adjunta de la misma), agradecerá, expectante, el evento compositivo.

La obra fue concluida antes del 26 de junio de 1986.¹⁷ El estreno de la misma sufrió varias vicisitudes, debido a los continuos aplazamientos del proyectado recital pianístico.¹⁸ Finalmente, *Espacios sugerentes*, *Opus 43*, fue estrenada en el Teatro Arriaga de Bil-

¹⁴ Es un acorde que considera que la relación interválica de los armónicos naturales es idéntica en los armónicos ascendentes y los descendentes.

¹⁵ Jefe del Departamento de Piano de la Escuela de Música "Jesús Guridi" de Vitoria. Autor de un interesante tratado sobre *La Digitación Pianística*, edición Fundación Banco Exterior, Colección Investigaciones, Barcelona, 1988. En él figura un ejemplo singular sobre la escritura pianística de Francisco Llácer Pla.

¹⁶ Organizado por la Generalitat de Catalunya.

¹⁷ De acuerdo con la carta de Llácer Pla a Albert Nieto, fechada ese día, en donde le comunica el envío de la partitura ya concluida.

¹⁸ Tras proyectarse el recital en las ciudades de Mataró, Barcelona y Vitoria, finalmente tuvo lugar en Bilbao.

baó el 19 de octubre de 1987, siendo Albert Nieto su ejecutante.

De acuerdo con la partitura (lámina II),¹⁹ la duración aproximada de la obra es de 6'45". No obstante, ésta es flexible, debido no sólo al natural criterio interpretativo del ejecutante, sino, también, a la existencia de fragmentos de música abierta, sin encorsetamiento métrico (como los pentagramas de la sección de apertura <A>, en donde Llácer anota de manera meridiana "*Senza misura*", además del "0" en los mismos, indicando la inexistencia de compás alguno).

Las concomitancias con la pintura de Soria quedan definidas a través de los "espacios musicales", tanto verticales cuanto horizontales. Consideraremos "espacio vertical" a aquel que —integrado por acordes— tiene preferentemente un valor armónico. Por su parte, "espacio horizontal" es el conformado por un proceso temporal melódico, proceso que se despliega a lo largo de determinadas secciones de la obra. Ambos espacios musicales se comportan como "masas matéricas". Encontramos ocasionalmente algunos espacios musicales que se comportan como "oquedades": son aquellos que están formados por simples intervalos armónicos. De manera que las formas poliédricas dispuestas verticalmente en el cuadro homónimo de Soria (polígonos que encierran espacios en definitiva) se convierten en "espacios musicales verticales"; mientras que el corto eje transversal pictórico, una forma poliédrica irregular dispuesta de manera horizontal, se convierte en un "espacio musical horizontal". No obstante, la partitura pianística emplea con mayor equilibrio ambos espacios musicales, verticales y horizontales. La aparición de simples intervalos armónicos reflejan las oquedades características de Soria. La estructura formal de *Espacios sugerentes, Opus 43*, es próxima a la del "rondó":²⁰ A-B-A'-C-A". En <A-A'-A"> se encuentran los espacios verticales; mientras que en y <C> se hallan los espacios horizontales.

Desde el punto de vista armónico, Llácer emplea en la partitura dos "acordes equilibrados" de 5 notas, utilizados en 4 inversiones dispuestas en posiciones diferentes, recorriendo los 12 semitonos. Uno de ellos, el "acorde equilibrado principal", mantiene los siguientes intervalos internos, leídos de abajo arriba, de manera ascendente: 5.^a justa, 3.^a menor, 3.^a menor y 5.^a justa. El "acorde equilibrado secundario" respeta, a su vez, los siguientes intervalos, leídos también de abajo arriba: 4.^a justa, 2.^a mayor, 2.^a mayor y 4.^a justa. Estos acordes proporcionan alternadas las 5 primeras y las 5 últimas notas del tema principal, reservando las 2 restantes, hasta las 12 del sistema temperado occidental, para ser empleadas libremente. De la imitación "retrógrada" del tema se genera una escala de 7 sonidos, la cual podría utilizarse —como sucede con el tema— en las imitaciones características del contrapunto tradicional (por movimiento contrario y retrógrado). Todo el material en juego ha sido dispuesto previamente por el compositor mediante un diagrama. El tema, los correspondientes 12 sonidos (10 + 2, como hemos visto), está tratado con procedimientos empleados en el contrapun-

to tradicional, como ya hemos afirmado; realizando también 12 veces su transposición, al igual que los "acordes equilibrados" y la escala. Preocupado siempre por dotar a la obra de un equilibrio en su escritura atonal, Llácer Pla emplea una "nota eje" del discurso, siendo en este caso "MI BEMOL", la cual irrumpe ya como primera nota en la mano izquierda del pianista con valor pedal, duplicada a la octava, en un "*fortissimo*" de apertura discursiva. Ésta se repite con insistencia durante todo el discurso musical, especialmente con ese valor pedal ya citado. La nota "MI BEMOL" será también la que se presente en la conclusión de la obra, en ambos extremos del acorde final.

En las secciones y <C>, el lirismo melódico de los espacios horizontales supone una distensión del discurso musical (sobre todo en); frente a la tensión de las secciones <A> (<A>, <A'> y <A">), en donde se cobijan los espacios verticales.

La sección <A> inicia el discurso musical (con empleo de "glissandi" descendentes y ascendentes en la mano derecha del pianista, entre los cuales se intercalan notas pedales en el bajo duplicadas, con saltos de 5.^a ascendente entre ambas pedales), como ya hemos anunciado en su estructura formal, abarcando los 5 primeros pentagramas. Con el arribo del sexto penagrama (compás de 6/8), aparece la sección , empleando el compositor una escala defectiva característica descendente a partir del segundo compás de . Esta sección está construida sobre un bajo "ostinato" que progresa por quintas ascendentes y cuartas descendentes. Los 4 primeros compases contienen el "acorde equilibrado secundario" en inversión, arpegiado, y los 4 siguientes el "acorde equilibrado principal", en igual tratamiento. Poco a poco se estrechan los intervalos del bajo, dando paso a un episodio "puente" (compás de 3/8) que nos conduce a nuevos espacios verticales: es la sección <A'> (que arranca a partir del <Tempo primo>). Con la llegada de la sección <C> (página n.º 7 de la partitura, compás de 3/4) se expone el tema principal, 10 notas que corresponden a los dos "acordes equilibrados" (más las 2 notas restantes, ya citadas). Sobre la melodía en la voz grave, <intensa y ligada> (como figura anotado por su autor en la partitura), la mano derecha del pianista ejecuta, mientras tanto, acordes percutados. Un nuevo bajo "ostinato" (compás 5/16) permitirá la irrupción de nuevos acordes percutados en la voz superior. Con el <Tempo I> postrero, reaparecen nuevos espacios musicales verticales, así como un "cluster" pianístico: es la sección <A">. Finalmente, una coda, iniciada en el penúltimo pentagrama en los registros graves del piano, pondrá punto y final a esta partitura constructivista.

Discografía

Música por la Paz (obras para piano de Aracil, Casablanca, Castillo, Falcón, Guinovart, Ibáñez, Larrauri, Llácer Pla, Marco Soler, Taverna-Bech y J. L. Turina). Elkar, ELK 170. N.º de catálogo: L. G. 210/88. Intérprete: Albert Nieto, piano. San Sebastián, 1988. Formato: L. P. ("Espacios Sugerentes": cara "B" del disco, tercer corte).

¹⁹ Agradecemos a la Editorial de Música Piles, S.A., la concesión del permiso para reproducir la página 2 de la partitura impresa.

²⁰ Distinguese del "rondó" por su carácter, puesto que la partitura pianística de Llácer no reviste rasgos de danza. Por otro lado, <A> no puede considerarse como un "estribillo" propio de un "rondó".