



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Artes y humanidades
en el centro de los conocimientos.
Miradas sobre el patrimonio,
la cultura, la historia,
la antropología y la demografía**

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO
DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO,
LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2022

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 49 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-926-3

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I PATRIMONIO CULTURAL

CAPÍTULO 1. ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA, ECOLOGÍA: UNA NARRATIVA NO LINEAL DE LOS CAMBIOS DE PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	18
IDOIA HORMAZA DE PRADA	
CAPÍTULO 2. HACER ARTE SIN SER ARTISTA; ART-FABRICATOR.....	45
PEDRO J. GALVÁN LAMET	
CAPÍTULO 3. CREATIVIDAD E IDEA: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS INTERNOS DE CONCEPCIÓN.....	66
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 4. EL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ Y SU DIVULGACIÓN: COBERTURA MEDIÁTICA DEL SARCÓFAGO DE VILLENA.....	89
CARLOS ALBERTO TOQUERO-PÉREZ CARLOS SERRANO MARTÍN	
CAPÍTULO 5. EDUCACIÓN PATRIMONIAL: LA VALORIZACIÓN EDUCATIVA DEL TEMPLO ROMANO DE LA ENCARNACIÓN, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA.....	117
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. LA ORDEN DOMINICA EN ANDALUCÍA: FE, DOCENCIA Y CONTROL TERRITORIAL, 1236 A 1535.....	136
GERMÁN HERRUZO-DOMÍNGUEZ JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO MARÍA-TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 7. DE LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS A LAS BAÍDAS: EL USO DEL GRANITO SILICIFICADO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ÁVILA.....	178
RAIMUNDO MORENO BLANCO EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	

CAPÍTULO 8. DOS ARQUITECTOS JESUITAS PARA DOS ANDALUCÍAS: PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.	204
GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
MARÍA MERCEDES PONCE ORTIZ DE INSAGURBE	
CAPÍTULO 9. INFLUENCIA DE LA GEOMETRÍA EN EL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS	235
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
ALBERTO NICOLAU CORBACHO	
CAPÍTULO 10. LA ARQUITECTURA DESCONOCIDA DE LEONARDO DA VINCI.....	264
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 11. LA CIUDAD DE SEGOVIA EN EL <i>VIAGE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ. UNA VISIÓN ILUSTRADA DE LOS PERÍODOS ARTÍSTICOS	296
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	
CAPÍTULO 12. VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y SU GESTIÓN. JEREZ DE LA FRONTERA COMO ESTUDIO DE CASO	323
M ^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA	
CAPÍTULO 13. PAISAJES Y ARQUITECTURA EN TORNO AL TORO. DISFUNCIÓN SOCIAL Y NUEVOS HORIZONTES DE PATRIMONIALIZACIÓN: EL CASO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ.....	355
CLARA MOSQUERA PÉREZ	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
CAPÍTULO 14. IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)	386
MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA	
JUAN P. ARREGUI	
CAPÍTULO 15. EDIFICIOS HISTÓRICOS VERSUS CONTENEDORES CULTURALES EL ESPACIO SANTA CLARA DE SEVILLA	410
CLARA MOSQUERA-PÉREZ	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 16. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO Y FUENTES DOCUMENTALES PARA SU ESTUDIO	428
ALBA ESPINA BOA	
JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO	

CAPÍTULO 17. ESTÉTICAS DE CIUDAD: REPRESENTACIONES SOCIALES Y URBANAS	446
ARLEX DARWIN CUELLAR RODRÍGUEZ	
PEDRO FELIPE DÍAZ ARENAS	
CAPÍTULO 18. PATRIMONIO INDUSTRIAL: SALTOS DEL DUERO, MOLINOS, ACEÑAS, BATANES, PISONES	474
JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA	
CAPÍTULO 19. LA RECOMENDACIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO, UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DESDE EL ENFOQUE DE LA SOSTENIBILIDAD. EL CASO DE SEVILLA	504
JULIA REY-PÉREZ	
CAPÍTULO 20. EL PAPEL DEL DISEÑO AMBIENTAL EN LA SEGURIDAD DE LA CIUDAD TURÍSTICA. CASO DE ESTUDIO EN MÁLAGA, ESPAÑA	521
NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR	
FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO	
MARTA CORNAX-MARTÍN	
JOSÉ BECERRA-MUÑOZ	
DIEGO JESÚS MALDONADO GUZMÁN	
CAPÍTULO 21. LA TRAZA Y EL GERMEN: DOS PROCESOS DE CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA	541
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 22. CONVERGENCIA ENTRE PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN Y PATRIMONIO POR APROPIACIÓN. LAS TIC COMO HERRAMIENTAS DE COHESIÓN EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	563
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 23. EXPLORANDO LA MÚSICA DE LA COMPOSITORA VIVIAN FINE (1913-2000): TÉCNICAS COMPOSITIVAS CON SILENCIOS Y PAUSAS.....	590
BOHDAN SYROYID SYROYID	
CAPÍTULO 24. LA CREATIVIDAD MUSICAL Y ARTÍSTICA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA NEUROCIENCIA	609
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO	
JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 25. ÉTICA PROFESIONAL EN MUSICOTERAPIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUSICOTERAPEUTA	637
ALESSIA FATTORINI VACA DAVID GAMELLA GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 26. LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD.....	671
VICTORIA CAVIA-NAYA ÓSCAR CANDENDO ZABALA	
CAPÍTULO 27. LA CENSURA MUSICAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA: STALIN, SHOSTAKÓVICH Y SU 5ª SINFONÍA	696
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 28. PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS Y LA INCORPORACION DE FUENTES AUDIOVISUALES EN INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA: MÚSICA POPULAR GALLEGA, MUJERES MAYORES Y SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA.....	718
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	
CAPÍTULO 29. LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA	736
CARLOS VILLAR-TABOADA	
CAPÍTULO 30. RECURSOS INTERPRETATIVOS PARA LA ENSEÑANZA DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA FLAMENCA AL CANTE. UN MODELO PARA ACOMPAÑAR LOS CANTES MINEROS	758
DAVID SANTOS MARINA FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO	
CAPÍTULO 31. GLI APPROCCI TRADUTTIVI DELLA <i>SINGABLE</i> <i>TRANSLATION</i> : MACROSTRATEGIE A CONFRONTO NELLE HIT DEI RADIOHEAD E BONNIE TYLER	794
CARMELA SIMMARANO	
CAPÍTULO 32. LA ENCULTURACIÓN MUSICAL: DESDE EL LENGUAJE TONAL A LOS NUEVOS LENGUAJES.....	813
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 33. LA EDUCACIÓN PARA LA SALUD EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES: UN ESTUDIO DE CASO	835
MARÍA RUIZ FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 34. HACIENDO RIZOMA CON LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL AULA UNIVERSITARIA DE LENGUA ITALIANA	856
GONZALO LLAMEDO-PANDIELLA	
CAPÍTULO 35. MÚSICA Y HUMOR: REFLEXIONES SOBRE SU USO EN LAS CLASES DE ARMONÍA.....	879
MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 36. MÚSICA, INCLUSIÓN Y GESTIÓN EMOCIONAL EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL.....	901
VICENTA GISBERT CAUDELI MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 37. INCLUSIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD	918
JUAN RAFAEL MUÑOZ-MUÑOZ JAVIER GONZÁLEZ-MARTÍN MACARENA CASTELLARY LÓPEZ	
CAPÍTULO 38. LA ÓPERA EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN.....	942
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR FRANCISCO JOSÉ COMINO-CRESPO	
CAPÍTULO 39. APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN EL AULA DEL LENGUAJE MUSICAL: UNA PROPUESTA CON LA PLATAFORMA MOODLE	960
AMALIA GUERRERO ROCHA MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 40. MÁS ALLÁ DEL TEXTO: LA SONORIDAD DE LA DRAMATURGIA LOPESCA O LA FUNCIÓN FESTIVA	986
ROSA AVILÉS CASTILLO	
CAPÍTULO 41. PARTICULARIDADES DEL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE ANA BELÉN EN EL <i>CINE CON NIÑO</i> ESPAÑOL DE LOS SESENTA.....	996
DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 42. TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS.....	1015
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 43. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE CUENTOS POLÍTICOS DE LA COMPAÑÍA ARDEN.....	1039
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	

CAPÍTULO 44. EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA
PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S)
DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS 1058
ANA MAESO-BRONCANO

CAPÍTULO 45. EL PROCESO CREATIVO EN LA
OBRA DE MAYA DEREN PARA UNA PRÁCTICA FÍLMICA
COMO PERFORMATIVIDAD..... 1076
MARÍA MARTÍNEZ MORALES

CAPÍTULO 46. EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE
MOVIMIENTO EN ESTUDIANTES DE CIRCO FRENTE A
GIMNASIAS DE COMPETICIÓN MEDIANTE LA BATERÍA FMS..... 1094
ALICIA SALAS-MORILLAS
ANTONIO AZNAR-BALLESTA
EVA M^a PELÁEZ-BARRIOS
MERCEDES VERNETTA-SANTANA

CAPÍTULO 47. ASOCIACIÓN ENTRE ESTREÑIMIENTO
Y DOLOR LUMBAR VARIABLES CONFUSORAS:
REGRESIÓN LOGÍSTICA BINARIA..... 1111
IVÁN SYROYID SYROYID

SECCIÓN II HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

CAPÍTULO 48. LA ESTRUCTURA POLÍTICO A
ADMINISTRATIVA DE GALICIA EN EL SIGLO X Y LA
GESTACIÓN DEL NUEVO REINO CRISTIANO 1125
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ

CAPÍTULO 49. EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA
SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANO Y LEONÉS
DEL SIGLO XIII. UN ESTUDIO DE LOS FUEROS DE BELVER
DE LOS MONTES, CUENCA, CORIA, LAS PARTIDAS Y
OTROS TEXTOS DE INTERÉS HISTÓRICO..... 1159
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO

CAPÍTULO 50. LA CONCEPCIÓN URBANÍSTICA DE
LEONARDO DA VINCI..... 1179
DR. DAVID HIDALGO GARCÍA

CAPÍTULO 51. CRUZAMENTO DE TESTEMUNHOS
QUINHENTISTAS SOBRE FORMAS DO CORPO SOCIAL GERIR A
PRODUÇÃO EM PROVEITO DA *RES PUBLICA*..... 1210
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ

CAPÍTULO 52. EL HOMBRE Y EL LOBO EN GALICIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	1228
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 53. JURISDICCIÓN ORDINARIA, SEÑORÍO Y REALENGO EN BURGOS EN EL SIGLO XVIII	1256
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 54. UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DIDÁCTICA SOBRE UNA FUENTE HISTÓRICA DOCUMENTAL: EL ARTE DE GRANJERÍAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LOS GRADOS DE EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA.....	1281
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 55. UN GRAN PROPIETARIO EN UN ENTORNO DE MEDIANA PROPIEDAD. EL SUBDELEGADO FERNANDO DE QUINTANILLA Y SU FRUSTRADA SOLICITUD DE TIERRAS EN LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1781-1784)	1290
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 56. LA TRAYECTORIA POBLACIONAL DEL CONCEJO DE CARREÑO (ASTURIAS) EN EL SIGLO XVIII A PARTIR DE LOS CENSOS POBLACIONALES	1309
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 57. CENSOS, LEGISLACIÓN Y PRÁCTICA NOTARIAL: LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL CRÉDITO HIPOTECARIO MALAGUEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	1324
ELIZABETH GARCÍA GIL	
CAPÍTULO 58. UNA AMPLIACIÓN FRUSTRADA. LA SIERRA DEL TARDÓN EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1776-1799).....	1345
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 59. ESTUDIO DEL PROCESO SOCIOHISTÓRICO BRASILEÑO A PARTIR DE UNA TRAYECTORIA VITAL: EL CASO DE SEBASTIÃO DOS REIS	1362
LUCAS REIS-SILVA	
CAPÍTULO 60. JULIA MARTÍNEZ DE VELASCO, LA “HIJA” DEL POLÍTICO QUE RECHAZÓ FORMAR GOBIERNO DURANTE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA.....	1385
RAFAEL LAHOZ-BELTRÁ	
CAPÍTULO 61. CARTAS PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA EN LA ERA DIGITAL.	1400
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	

CAPÍTULO 62. CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL EN EL ECUADOR.....	1421
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
CAPÍTULO 63. DEL ATLÁNTICO EN LAS DOS ORILLAS. VOCES Y MEMORIA DE MUJERES OLVIDADAS.....	1429
ADELAIDA SAGARRA GAMAZO	
M. ISABEL GEJOSANTOS	
CAPÍTULO 64. ANÁLISIS JURÍDICO DESDE LA SOCIOANTROPOLOGÍA SOBRE LA ŞAHİFAT AL-MADĪNAH O CONSTITUCIÓN DE MEDINA.....	1448
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA	
CAPÍTULO 65. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO.....	1464
LUIS XAVIER GARAVITO TORRES	
ANA EDITH CANALES MURILLO	
CAPÍTULO 66. INCLUSIÓN EN LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA. ¿UNA CUESTIÓN DE DEMOCRACIA?.....	1490
JORGE CRESPO GONZÁLEZ	
MARÍA JOSÉ VICENTE VICENTE	
CAPÍTULO 67. MEDIOS ALTERNATIVOS DE COMUNICACIÓN Y RECUPERACIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA: CASO: TV ÉTNICA KANKUAMA DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA (COLOMBIA).....	1505
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
CAPÍTULO 68. APROXIMACIÓN AL URBANISMO TURÍSTICO RESIDENCIAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	1525
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
CAPÍTULO 69. MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA.....	1541
JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO	
VICENTE GALBIS LÓPEZ	
CAPÍTULO 70. LA CONTINUIDAD DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO CLÁSICO EN LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO DE LA BAYT AL-ĤIKMA A LA CÓRDOBA OMEYA.....	1562
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	

CAPÍTULO 71. EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA DE LA OBRA DE LA CINEASTA EXPERIMENTAL CHANTAL AKERMAN	1582
MARÍA MARTÍNEZ MORALES	
CAPÍTULO 72. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO RECURSO EDUCATIVO: APLICACIONES DE LA NUMISMÁTICA AL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1599
DIEGO MANUEL CALDERÓN PUERTA	
CAPÍTULO 73. UN EJERCICIO PARA ACERCAR LA EPIGRAFÍA AL ALUMNADO: CREAR UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA	1616
ANDONI LLAMAZARES MARTÍN	
CAPÍTULO 74. APROXIMACIÓN DIACRÓNICA A LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA DURANTE LA ÉPOCA MODERNA	1623
YASMINA PANISELLO FERRÉ	
CAPÍTULO 75. LA BAUHAUS, UNA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA	1642
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 76. EL DAOÍSMO CHINO Y SU LEGADO CULTURAL EN CHINA Y JAPÓN	1667
GABRIEL TEROL ROJO	

LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA

CARLOS VILLAR-TABOADA
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

En el panorama de la música gallega contemporánea, un grupo de compositores nacidos entre 1954 y 1962 protagonizó, desde la década de los años ochenta, una profunda renovación que respondió a la transformación de su propio contexto: el empuje de la tradición folclórica popular y del sistema tonal declinó, en favor de una diversificación técnica y estilística, desde posturas mayoritariamente individualistas, que elevaron la música, en el canon cultural gallego, a un rango de normalización poética homologable al de las demás artes, con tintes cercanos a lo postmoderno (Villar-Taboada, 2004). Entre estos músicos, varios de los cuales fundaron y protagonizaron las primeras actuaciones de la Asociación Galega de Compositores, se destaca Juan Vara, cuya música demandaba atención por parte de la investigación musicológica.

2. OBJETIVOS

Se asume la hipótesis de trabajo de que el compositor Juan Vara se haya influido por la tradición musical germánica, en sus líneas postromántica y expresionista, por su adopción de un marco armónico cromático o abiertamente pantonal y porque, desde un posicionamiento artístico sumamente personal, ha sabido forjarse una rica iconografía simbólica mediante la que evoca el encanto poético de lo misterioso.

Los objetivos que se derivan de lo anterior consisten en identificar los elementos que cimientan su lenguaje musical, especialmente en lo referido al tratamiento de la armonía y de lo tímbrico, y en comprender

la naturaleza de sus referentes y de sus planteamientos poéticos correspondientes, conjugando el examen técnico con la reflexión sobre sus implicaciones estéticas.

3. METODOLOGÍA

Se plantea un examen selectivo de la obra creativa de Juan Vara, mediante un comentario analítico selectivo de sus partituras, para elucidar qué define su técnica musical; y mediante el escrutinio crítico de sus escritos autoanalíticos, para discutir su pensamiento estético. Todo lo anterior se ha contrastado con el propio compositor en diversas entrevistas, de formatos variados, mantenidas a lo largo del tiempo, así como en las escasas referencias bibliográficas existentes, donde es retratado como un músico proclive a gestos de gran capacidad expresiva (Villar-Taboada, 2007, p. 237), con imágenes evocadoras que despiertan la inquietud por el misterio de su encantamiento tímbrico (Villar-Taboada, 2011, p. 211), o decantado por la ambigüedad atonal (López Cobas, 2013, pp. 271-272).

4. RESULTADOS

Compositor y docente, Juan Vara García (A Coruña, 1959) ganó desde los noventa un considerable prestigio, primordialmente como músico sinfónico y por el sugerente imaginario simbólico que nutre sus creaciones. Aunque estudió en los conservatorios de A Coruña y Vigo, no duda en señalar explícitamente como “el artista más decisivo” en la definición de su poética y de su técnica al compositor catalán Josep Soler (1935). Profesionalmente ejerció como docente en el conservatorio coruñés, hasta su jubilación, en 2020. Preocupado por la defensa del patrimonio musical de Galicia y comprometido con su difusión, ha colaborado en la catalogación de los fondos musicales depositados en el Archivo Musical de Galicia, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña. Además, es uno de los fundadores de la Asociación Galega de Compositores, en la que ocupó diversos cargos directivos.

Puede contar como auténticos éxitos profesionales los encargos recibidos para aportaciones sinfónicas, por parte de entidades del prestigio de

la Orquesta Sinfónica de Galicia –en varias ocasiones–, la Fundación Autor y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. Pero esas obras orquestales no restan interés al resto de su producción, también cuidada al detalle y de una calidad técnica comprometida inequívocamente con el respeto a intérpretes y público, pues son músicas entendidas como actos comunicativos.

El referente lingüístico y estético reconocido, Josep Soler, con quien estableció contacto musical y personal desde 1983, es seguido en su gusto por la expresividad, su admiración por Wagner y la apelación al oyente desde una emotividad intimista (Villar-Taboada, 2003, p. 98), que técnicamente proporciona modelos para el tratamiento de la disonancia en contextos armónicos pantonales. También señala Vara afinidades con el estadounidense Carl Ruggles (1876-1971), por utilizar la armonía cromática como un elemento expresivamente tensional, capaz de sugerir atmósferas de un cierto misticismo. Como buen conocedor tanto de la tradición musical como del panorama más actual, también valora aportaciones de maestros posteriores, como “algunas proyecciones expresivas de Ligeti”, según precisa. La síntesis de todo ello confiere la definición más original a su música, que navega en el mar de la pantonalidad.

El compositor es muy elocuente al describir su música, aclarando su preferencia por la pantonalidad como herramienta armónica principal:

Hasta la fecha (1998), sus obras camerísticas y sinfónicas no se apoyan en un método compositivo único, sino que el objetivo sensorial deseado en diferentes momentos es lo que determina el empleo de un sistema concreto con sus recursos propios. De todas formas, puede señalarse como hilo conductor, hasta hoy, la aplicación del total cromático en la sistematización pantonal, buscando y resultando una atmósfera específica que encuentra una correspondencia tangencial con la síntesis derivada del impresionismo francés y de la segunda escuela vienesa (Vara, 1998).

Su reducido catálogo, con una veintena de títulos, podría confundir en su relativa parquedad de no atender al extremo cuidado con que está revisada su escritura, minuciosa en su atención a las consecuencias de cada nota, desde sus primeras composiciones. Puede identificarse una indagación hacia caminos progresivamente más complejos: las obras

iniciales son pianísticas, las siguen otras camerísticas y para cuerdas y, finalmente, llegan las obras sinfónicas, donde describe un gradual acercamiento a lo dramático mediante la introducción de la voz: recitada en *Enigmas de la temporalidad* (2008), y ya cantada en *Noche más allá de la noche (Tres cantos de Antonio Colinas)*, su más reciente proyecto concluido, de 2009.

Definen los inicios compositivos la *Invención n° □* (1987) y las tres *Piezas breves* (1983-1987), que comenta así el propio compositor:

Constatada la posibilidad de que las diferentes estructuras sonoras provoquen no ya percepciones igualmente diferentes, sino variaciones en la percepción misma, me resulta claro intentar encajar la música que escriba [...] dentro de un espectro emocional que se teje y se aparece en mi personal itinerario y del que, por sus características, no puedo desprenderme. Las presentes tres piezas son un ejemplo válido de tal intento. No están organizadas en base a una planificación tonal clásica, sino a métodos derivados de la evolución misma de la tonalidad [...]. En cada una de las piezas, los momentos finales requirieron un cuidado especial, a fin de que el discurso no encuentre una detención dudosa o forzada. Se diría que se encuentran envueltas en una atmósfera desolada, misteriosamente estremecida por los soplos de catárquica tristeza, temor, dulzura resignada, tensión, melancolía (Vara, 1991).

El texto, elocuente del pensamiento estético del autor, apegado a un gran deseo comunicativo, delata raíces románticas. Vara adjudica tácitamente a la pantonalidad un valor premeditadamente ambiguo, porque esa indefinición, lejos de restar, amplía el marco de libertad expresiva que necesita para transmitir una emotividad que siente propia.

La *Pieza breve n° □* (1983) es justamente un comienzo representativo de lo antedicho, por su concepción armónica, dotada con un sentido de atracción propio de la tonalidad, y enriquecida mediante un tratamiento libre de la disonancia, con fines expresivos, en pequeños grupos de notas, cromáticamente saturados. La voz melódica, donde tal característica resulta más evidente, prolonga algunas notas para crear puntos de reposo que sirven como focos de atracción. La sucesión entre los diferentes segmentos se basa en relaciones básicas (ampliación, transposición, oposición). Por contraste, la generación de tensiones queda garantizada gracias a sonoridades diferentes, entre las cuales se prefieren aquellas más disonantes respecto del comportamiento normal de la

tonalidad común, como las basadas en el tritono. Así, aunque en la estructura profunda funcionen esquemas tonales, la superficie del discurso, liberada de ataduras, discurre por cauces atonales. Todo esto se puede observar en la primera figura, presentada en tres pentagramas para facilitar la observación del análisis. Se señalan ahí los fragmentos melódicos cromáticos, los grupos cromáticamente saturados, los puntos de reposo, y la sonoridad contrastante.

FIGURA 1: Fragmento (cc. 1-7) de la *Pieza breve n° 1* (1983)

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Las estrategias compositivas dirigidas a preservar una sonoridad armónica pantonal se retoman en la *Pieza breve n° 2* (1986). Aquí, la solución adoptada implica múltiples perspectivas (figura 2). La voz superior utiliza la armonía cromática, incluso duplicando líneas a distancia de cuarta justa. La otra utiliza pequeños motivos, agrupados desde los dos hexacordos por tonos enteros, alternándolos. La armonía por tonos enteros es defectiva: los hexacordos nunca se muestran completos. Pero, lejos de perjudicar la fluidez da música, esa disposición permite no condicionar excesivamente la sonoridad global resultante y, además, favorece una ambigüedad armónica enriquecedora. Así, la combinación de dos enfoques armónicos diversos —cromático y tonos enteros—, define, nuevamente, un entorno armónico que no es ni tonal, ni atonal, sino pantonal, el preferido por Vara. En el pasaje recogido en el segundo ejemplo, estos materiales son utilizados para transitar desde un contexto de hemitonía saturada (el pentacordo cromático), pasando por un pequeño clímax con pentacordos derivados, hacia un reposo sobre el eje

mi-si –con un intervalo de quinta justa de claras connotaciones tonales– . Estos procedimientos evidencian una calculada variedad armónica, sobre la que Vara ha trabajado no intuitivamente –para crear oposiciones–, sino minuciosamente –para generar una continuidad orgánica fruto de una transformación paulatina de la sonoridad– línea

FIGURA 2: Fragmento (cc. 15-21) de la *Pieza breve n° 2* (1986)

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Insistiendo en ideas semejantes, la *Pieza breve n° 1* «Ravel in memoriam» (1987) añade un elemento nuevo: una referencia a otra obra. El homenaje a Ravel se plasma compositivamente en una alusión motivica a la *Rapsodie espagnole* del maestro francés. Además, se vuelve a recuperar, en el final de la pieza, el diseño melódico-rítmico principal presentado al comienzo y nuevamente basado en breves giros cromáticamente descendentes. El reposo final se alcanza mediante un aligeramiento de la sonoridad, que pasa de seis elementos en los compases iniciales a cuatro y tres en los finales, reflejando una voluntad de no concluir dubitativamente.

Tras las primeras composiciones, Vara encaró paulatinamente proyectos de mayor extensión y creciente complejidad. Primero optó por proseguir al piano, con *Invencción n° 1* que comenta prolijamente en las notas al programa del estreno:

La *Invencción* para piano es una composición a dos voces en que se intenta reflejar la presencia de una atmósfera cargada de inquietud. Las dos líneas sonoras consiguen la cohesión lógica del discurso merced a un juego interválico rigurosamente sopesado, que crea un claro equilibrio de fuerzas en rápido movimiento, unas sonoridades propias del contenido emocional manifestado y una forma global en que las voces

recurren a procedimientos contrapuntísticos como necesidad estética y estilística (Vara, 1989).

Sabemos así que las técnicas contrapuntísticas son respuesta a una demanda “estética y estilística” de expresar inquietud. La *Invencción n° 1* —cuya numeración no ha continuado—, comparte con las anteriores composiciones el control interválico como seguro de cohesión motivica, pero difiere en lo concerniente a la organización formal, que, ahora sí, sigue un esquema ternario cerrado (la tercera sección repite la primera). Tal característica, exigida en un contexto tonal, es gratuita en armonía pantonal, eximida de tal resolución para resultar coherente. Consecuentemente, su finalidad es expresiva: cerrando la forma, el compositor ilustra la inquietud que menciona cuando comenta obra: que da vueltas, pero no se resuelve; que gira y se agita, pero no alcanza una solución.

FIGURA 3: Fragmento (cc. 47-56) de *Invencción n° 1* (1987)

The figure displays a musical score for a fragment of 'Invencción n° 1' (1987). The score is written on a single staff in 3/4 time. The first part, labeled '(mano derecha)', shows a melodic line with annotations: 'modelo' (circled), 'progresión' (circled), and 'progresión' (circled). This is followed by an 'acorde de 7ª dim. (enlace)'. Below the staff, a 'Reducción analítica de la melodía' is shown, with annotations: 'descenso pseudocromático' (under the first part), 'movimiento ascendente' (indicated by a dashed arrow), and 'movimiento simétrico' (under the second part, with circled notes).

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Los contornos melódicos del motivo inicial (figura 3) inciden en el equilibrio interválico y, por eso, la irrupción del acorde de séptima disminuida supone un corte anunciador de un evento estructuralmente relevante: los siguientes cuatro compases, que ponen fin a lo anterior para conducir hacia la siguiente sección. Bajo una apariencia sencilla, la música de Vara esconde un calculado proceso de escritura interválica.

Tras las comentadas experiencias pianísticas, Vara se aventuró en ampliar progresivamente los efectivos instrumentales, buscando un lenguaje más dramático, algo patente al incorporar la voz, en las últimas composiciones, como instrumento definitivo para tal meta poética. La primera composición de este camino exploratorio fue el dúo *Tiempo para una distancia secreta*, inicialmente (1990) escrito para

violonchelo y piano, con otra versión para violín y piano (1992). Vara expuso su comentario autoanalítico, donde declara buscar una representación emocional de “percepciones muy concretas”

La finalidad consiste en representar lo más claramente posible en una estructura musical los efectos causados por tales percepciones. Teniendo en cuenta el cómo y la manera en que la mente se ve afectada, el mejor procedimiento constructivo es organizar el material musical en forma cíclica, en un sólo movimiento. [...] El movimiento interválico y armónico de toda la pieza se deriva de las propiedades unificadoras y resolutorias de la pantonalidad (Vara, 1991).

Resulta novedosa en su trayectoria la asociación entre intención expresiva y forma cíclica, quizás comprensible como una flexibilización del esquema, más estático, de la *Invenición n.º* □ Además, las propiedades “unificadoras y resolutorias” atribuidas a la pantonalidad señalan un reconocimiento explícito de los argumentos por los que usa esta armonía: una solución a caballo entre la capacidad expresiva implícita en la atonalidad libre –que emancipa al compositor su comunicación– y la jerarquía y el orden sintáctico tonales, que habilitan una construcción semántica. Finalmente, respecto al plano estético –explicado más adelante–, desde la elocuencia del título se apunta hacia una poética evocadora, nostálgica del misterio y de la memoria erosionada por el tiempo, que confunde sus objetos hasta convertirlos en emociones.

El mismo horizonte estético protagonizaba otro proyecto de la misma época, aún no materializado como estaba originalmente previsto, pero inequívocamente significativo de las inquietudes creativas subyacentes: *Confines de la desolación*, para orquesta de cuerdas. Además de insistir en intenciones poéticas evocadoras de atmósferas misteriosas y lugares fronterizos, supone un claro precedente de *Aparición en la distancia secreta* (1994), para idéntica plantilla, que inaugura la fructífera relación entre Vara y la Orquesta Sinfónica de Galicia, prolongada desde entonces. Resulta evidente la continuidad de este particular imaginario musical, casi narrativo, casi novelado –no en vano señalé la investigación de lo dramático como argumento axial de la trayectoria de Vara–, en *Tiempo para una distancia secreta*. Ciertamente, prosigue su personal exploración del espacio ideal de aquella antedicha “distancia secreta”, que viene a ser la localización ficticia, cerca del idílico ámbito

de los sueños, de su arte. En esta composición, tal espacio se asocia al empleo del tritono, ejemplarmente ambiguo –e interesadamente misterioso y rico por las interpretaciones a las que invita– en el contexto armónico pantonal, porque puede ser el más estable o el más inestable, según sus tensiones se organicen en términos tonales o atonales: es el ámbito de la frontera, del límite. Evidentemente, tal asociación no deja de ser arbitraria, pero es un símbolo apropiado, que ayuda a comprender tanto aspectos técnicos del discurso sonoro como del mismo tiempo –ahora “aparecido”, según el desarrollo poético del compositor–; orientaciones concernientes al plano de lo genuinamente significativo. El uso de este imaginario introduce un cierto componente programático que supone un primer paso, plenamente coherente en Vara, en su exploración de la expresión dramática.

Otro rasgo destacable de la composición es la tímbrica, homogeneizada a través del conjunto de cuerdas. Esa uniformidad sonora cobra relieve por facilitar la creación de armonías elaboradas y permitir revisiones de los demás parámetros. Buena muestra de ello se da en la construcción de los climas: repetición de motivos mínimos, progresiva conquista del registro agudo, uso de unísonos o ampliación de los intervalos melódicos, habitualmente conjuntos, a grandes saltos.

El imaginario onírico, poblado de recuerdos misteriosos, teñidos de lo secreto, también inspira la siguiente composición, para un infrecuente dúo de oboe y vibráfono: *Aquel recuerdo ahora desvelado* (1996). Continúa desarrollando el espacio idílico localizado en la “distancia secreta”, desvelado al oyente que desee escuchar:

La pieza *Aquel recuerdo ahora desvelado* trae a la memoria algo extraño que sucedió en algún momento, transformándose en un recuerdo íntimo que viene a ser revivido por el discurso musical que el oboe e el vibráfono plantean. Lo que sucedió tuvo lugar en la Segunda Realidad, allí donde el espíritu experimenta una exaltación irremediable (Vara, 1996).

La nueva “Segunda Realidad” es la instancia desde la cual Vara invita a disfrutar de la “Arcadia soñada” que la música sugiere, evocándola con imágenes vagas y sugerentes. La estrategia poética resulta

conocida: invita a un viaje emotivo por un mar de sonidos, ofreciendo como puerto para la travesía un discurso verbal lleno de símbolos atractivos.

Y todo este afán por contar sin describir, por sugerir sin mostrarlo todo, despierta con plenitud en *La novia de medianoche* (1997), banda sonora original para el filme homónimo de Antonio Simón. La fusión de la música con la narración visual resulta exitosa, siendo esa inclinación hacia lo misterico de la que siempre está teñida muy apropiada para ilustrar un argumento intrigante, originariamente escrito por Buñuel, donde la música enriquece el relato “contando” sin palabras.

FIGURA 4: Fragmento (cc. 220-229) de *Música para un poema desconocido* (1998) [partitura en do]

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Si en la anterior obra el filmico era el texto extramusical detonante, la siguiente, *Música para un poema desconocido* (1998), dará una vuelta de tuerca, aludiendo a otro, ahora elíptico; sólo implícito. Escrita para un variado conjunto instrumental (clarinete, trompa, percusión, violín, violonchelo y contrabajo), esta pieza pretende establecer, según el compositor, posibles analogías con un poema; desconocido por él mismo, pero intuido, cuya temática alude a una atmósfera de soledad.

Técnicamente, vuelve a emplearse un calculado trabajo interválico para construir el tejido polifónico, ahora guiado por la percusión. Resulta inevitable recordar cómo el particular timbre del vibráfono fue reivindicado en *Aquel recuerdo ahora desvelado*, precisamente como realización del imaginario poético del autor relacionado con la memoria, con lo misterioso, con la expectación y lo sorprendente.

Claramente, el punto de partida es un juego, una provocación al oyente, para que escuche la obra; pues ¿quién no sentiría curiosidad por escuchar una música que nace por un poema desconocido? Se trata de una petición de complicidad al público, un gesto de humor irónico que reivindica la comunicabilidad musical. Así, el simbolismo utilizado alrededor del sonido y las necesariamente arbitrarias correspondencias establecidas entre imágenes fantásticas y técnicas musicales concretas, asumen un renovado valor: elementos que suscitan una percepción sonora que el compositor busca controlar en sus aspectos germinativos, predisponiendo favorablemente para una audición atenta; una escucha sólo parcialmente condicionada, para conducir hacia la sugestiva distancia secreta de la música de Vara.

El pasaje analizado (figura 4) representa un buen ejemplo del control de la sonoridad –timbre y armonía– exhibido por el compositor. Situado tras un clímax, y con funciones de enlace, este segmento muestra su técnica de transición armónica: desde los tonos enteros hacia la introducción de semitonos. El instrumento que conduce la línea melódica de referencia es el vibráfono, de timbre resonante, muy apreciado por Vara por su capacidad para prolongar su sonido en el tiempo, como un eco – como una constante actualización de la memoria del pasado–. Siguiéndolo puede observarse una primera parte (cc. 220-227) donde claramente se suceden las dos escalas por tonos enteros. El resto del conjunto instrumental sigue el mismo marco armónico, pero diferenciándose: primero, las cuerdas sólo utilizan un tricordo derivado, y luego, apoyadas por el clarinete bajo, tocan dos tetracordos paninterválicos –los más neutros en la pantonalidad–, todo en valores rítmicos largos. Los tetracordos significan el cambio: similares a la sonoridad inicial, preparan, sin embargo, la nueva, protagonista a continuación (cc. 228-229), en

una única línea melódica enriquecida por la participación de varios instrumentos.

Atractivo del ejemplo es el uso de las armonías por tonos enteros y por tetracordos paninterválicos, pues tienden marcadamente a la neutralidad y al equilibrio, y tal carácter, por indefinido, es muy coherente con las intenciones poéticas del compositor, determinadas por lo evocador, lo misterioso; lo impreciso.

A raíz del éxito de *Aparición en la distancia secreta*, la Orquesta Sinfónica de Galicia encargó una nueva composición destinada a orquesta sinfónica: *Al fondo del espejo de la noche* (1997), donde nuevamente muestra su admiración por las armonías wagnerianas y la técnica del *leitmotiv*, ambas implícitas. Respecto a la armonía (figura 5), no obstante, se repite el marco pantonal, aceptándose diatonismo y cromatismo tonales y, además, la libre atonalidad, una práctica ya conocida. En lo relativo al *leitmotiv*, es aquí más ideación que técnica aplicada: Vara se vale de la repetición –con transformaciones– de ideas para representar el juego entre tiempo presente y tiempo del pasado, utilizando diferentes motivos musicales como actores dinamizadores de un discurso que proyecta un plano simbólico. Estas asociaciones determinan una articulación sonora enriquecida por la sucesión de imágenes evocadoras, de manera que, sin llegar a condicionar la música como descriptiva, sirven para gestionar la estructura musical dramáticamente.

Además, la planificación del imaginario simbólico atañe al ordenamiento de la tímbrica. El autor habla de un “encantamiento tímbrico” (Mayo, 1998), fruto de su preferencia por el mundo de lo misterioso, lo sugerente y, quizás, lo mágico: arpa, celesta, vibráfono y *glockenspiel*, instrumentos con una marcada capacidad resonante –sus sonidos se prolongan mucho en el tiempo, confundiendo lo percibido con lo recordado; presente y pasado–, ya explorada anteriormente (*Aquel recuerdo ahora desvelado* o *Música para un poema desconocido*) y que reaparecerá (particularmente, por el plano mágico, en *Julieta en sueños*). Las características acústicas de estos efectivos resultan una óptima traducción musical del afán evocador extramusical, pues sus ataques se prolongan, como recuerdos, en cada nueva ocasión, reiterando el conflicto entre pasado y presente.

Por otro lado, se realiza una segunda identificación simbólica, esta vez entre instrumentos graves, como el clarinete bajo y el contrafagot, y la oscuridad de la noche que se quiere retratar. Aunque, indudablemente, sea un recurso muy frecuente, Vara no persigue la originalidad, sino justamente servirse de su vigencia como técnica codificada, efectiva para la comunicación con el público.

FIGURA 5: Fragmento (cc. 84-89) de *Al fondo del espejo de la noche* (1997)

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Globalmente, la escritura traza una textura limpia, primordialmente a dos partes, concediendo un gran peso al aspecto melódico, con abundancia de cromatismos, subrayados por duplicaciones entre las diferentes partes. La guía ordenadamente un contrapunto variado, que flexibiliza la superficie sonora.

Dos de las siguientes composiciones, aunque concentradas en el género camerístico de la canción, destilan la interiorización de un concepto dramático cada vez más patente: se trata de *Verde verderol* (1999), sobre el poema homónimo de Juan Ramón Jiménez, y *Quién no seu corazón* (2001), con texto de Ramón Cabanillas. Siendo obras de dimensiones reducidas, no extraña que su resolución formal parezca sencilla. Mas eso no es así exactamente, porque, en realidad, se constituyen como excusas con las que prosigue experimentaciones ya apuntadas. La primera, de naturaleza estilística, se refiere a la nitidez con que el

compositor se acerca a una poética reveladora de la suya propia: el modernismo literario y el simbolismo, una preferencia coherente con las principales características creativas de Vara, especialmente las relacionadas con el ámbito estético. Además, estas canciones suponen la exploración de un género nuevo para él, lo que habilita averiguar, cuando parecía que sus inquietudes preferían la orquesta, el porqué de tal cambio. Al margen de que sean piezas de encargo, se encuentra aquí una primera introducción de la palabra en la música: una verbalización antes sólo implícita, o aludida a través de los símbolos y las evocaciones, ahora se manifiesta como conformadora del discurso musical.

En el anterior sentido, ambas canciones también se pueden comprender como muestras significativas en sus pesquisas sobre la adición de contenidos dramático-emocionales a la música, constatables desde lo genuinamente metafórico y casi velado hasta lo más explícito: sugieren un diálogo entre música y texto.

Otro proyecto donde el compositor prosigue estas aproximaciones es el poema sinfónico infantil *Julieta en sueños* (2003). Este encargo de la Sinfónica de Galicia para su ciclo de conciertos didácticos es un proyecto creativo de especial originalidad, que enmarca una colaboración interdisciplinar donde, además del músico, intervinieron la escritora de literatura infantil María Rosa Mó y el ilustrador Federico Delicado. El resultado fue un disco-libro seductor para los niños y para el público general. La obra se organiza en dieciocho cuadros donde se corresponden cuadros musicales a sus respectivas escenas literarias del cuento ilustrado. Contrariamente a lo que se podría suponer, no es ésta una composición descriptivista, pese a la innegable incidencia de lo programático en la configuración musical. La orientación didáctica demandada repercutió en su definición lingüística, más tradicional que la usualmente adoptada por Vara, quien, atento a sus constantes intenciones comunicativas, se vale de recursos próximos al público joven: encuentra más inteligible alejarse de la pantonalidad y prefiere sonoridades del impresionismo –tan presentes hoy, por ejemplo, en cine de animación o de aventuras–. La invitación a lo fantástico queda traducida en un discurso protagonizado por un melodismo sin complicaciones, enriquecido, sobre todo, por el tratamiento tímbrico, mediante el que

busca constantemente ofrecer estímulos sonoros atractivos. Siguiendo con su tesis sobre “el encantamiento tímbrico”, *glockenspiel*, arpa, campanas, celesta y piano, por su capacidad resonante a la que Vara atribuye poder de sugestión, cumplen un papel relevante.

Con un nuevo encargo de la Sinfónica de Galicia, Vara reiteró su solvencia orquestal: *Desde el abismo a la otra orilla* (2004) supone un nuevo avance en su exploración de lo misterioso; más quizás teñido, esta vez, de un mayor énfasis sobre los aspectos pesimistas de la experiencia. Cierta angustia vital se encuentra anclada en el germen melancólico de esta composición que, no obstante, reivindica la capacidad del arte para trascender de lo cotidiano. La elección del lenguaje pantonal –con todas las variantes armónicas que admite en su seno–, la coherencia del discurso musical –basada en un trabajo motivico no exento de asociaciones simbólicas–, y la importancia del timbre como vehículo expresivo de primer orden –por su estímulo al oyente– son recursos empleados para construir la metáfora sonora de una mirada, revivificante a través del arte, sobre el pasado perdido del mundo interior y de la infancia, esperanzado por la resolución “en la otra orilla”.

La penúltima composición estrenada (2008) fue *Enigmas de la temporalidad* (sobre un poema de Eloy Sánchez Rosillo), encargo de la Fundación Autor y de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas – que ha propiciado la grabación en CD–, a propuesta de la Real Filarmonía de Galicia, protagonista del estreno. Su principal innovación consiste en incorporar un recitador solista junto a la orquesta. Juzgo esta opción muy vinculada a su afán por subrayar el componente simbólico de su música y que, sucesivamente, ha completado y enriquecido hasta conformar un universo poético capaz de hablar coherentemente, con plena consistencia en sí mismo, al público. El poema escogido, “Desde aquí”, perteneciente al poemario *La vida* (1989-1995), de Eloy Sánchez Rosillo, viene a ser una elegía de imágenes transparentes que permanecen, devoradas por el tiempo, como preguntas sin respuesta – enigmas–, en un imaginario afín al habitual en el músico. Gracias al apoyo literario, que condiciona la articulación musical, el compositor se dedica a la elaboración tímbrica y armónica, estimulando la comprensión de las imágenes literarias mediante las sugerencias musicales.

En el retrato de la atmósfera enigmática del poema, utiliza otra vez la celesta y el arpa del encantamiento tímbrico y selecciona un sesgo oscuro para los colores orquestales, al sumar el clarinete bajo y el contrafagot, que adquieren una notable presencia en el contexto de una sección de maderas integrada por seis instrumentos.

El éxito del proyecto anterior está presente en la concepción del siguiente y hasta ahora último estrenado, en 2010, nuevamente encargado por la Orquesta Sinfónica de Galicia: *Noche más allá de la noche (Tres cantos de Antonio Colinas)*, la composición más extensa del autor, con alrededor de media hora de duración. Como una reaproximación a la problemática de la obra precedente, confirma y amplía sus procedimientos: “los tres cantos se articulan sin pausas, enlazándose con transiciones instrumentales, en un único movimiento ininterrumpido”, repite el énfasis en los alomorfos graves de las maderas en la orquesta (significativamente, en los metales no hay trompetas ni trombones, aunque sí tuba) y, avanzando más el proceso creativo de conquistar lo dramático para la música, reivindica la poesía a través del canto.

5. DISCUSIÓN

La estética de Juan Vara cuenta con importantes puntos de contacto con quien es considerado por él su maestro, Josep Soler, en cuanto a la admiración por Wagner, el gusto por la expresividad y la preocupación por comunicarse con el oyente mediante la creación de atmósferas sonoras donde el control de los detalles y la generación de imágenes evocativas se concitan para producir una emotividad intimista de gran capacidad expresiva.

Constantes a lo largo de su producción son los temas relacionados con lo misterioso, lo nocturno, lo onírico; lo indefinido e ignoto, de una melancolía a veces angustiosa; lo secreto y, también, cierto componente sensual. Además, entrelaza tales imágenes con reflexiones sobre el tiempo, la memoria, o la percepción, si bien alejándose de lo gratuitamente especulativo. Poco a poco, Vara crea un imaginario poético propio mediante el cual, con la construcción de metáforas de gran poder evocativo, ofrece sugerencias sobre la comprensión de sus obras, en una

demostración bastante abierta de su afán por no olvidar la voluntad comunicativa hacia el oyente, en quien busca una complicidad que prepara ofreciéndole un encantamiento sonoro intimista y sensual.

Ligado a lo anterior se encuentra el hecho de que aprecia la imprescindible labor del intérprete, lo que evidencia mediante el uso de una escritura instrumental siempre respetuosa, que huye de exhibiciones técnicas innecesarias y que, si exige en algún instante una pericia especial, la justifica por el desarrollo formal. El virtuosismo que propugna positivamente es expresivo, basado en los matices y en lo sutil, como comenta muy explícitamente:

Su preocupación por la fenomenología de la experiencia estética es constante. Su música busca, ante todo, posibilitar determinados estados y sensaciones que palpitan en el fondo del ser, con su potencial transfigurador y catárquico. Un ejemplo de ello lo constituyen las obras *Aparición en la distancia secreta* y *Al fondo del espejo de la noche* [...], donde el discurso avanza sobre un trasfondo lírico y enigmático (Vara, 1998).

La huella postromántica y expresionista es evidente, en el sentido de que la comunicación musical queda idealizada al otorgarle un poder “transfigurador y catárquico”, de inconfundible influencia wagneriana. Pero también es relevante, en el contexto del artista contemporáneo, observar su huida de la meditación cerrada en sí misma, pues alcanza su pleno significado precisamente gracias a la complicidad con el oyente: esa “preocupación por la fenomenología de la experiencia” supone un posicionamiento que no especula: reflexivo y, al mismo tiempo, reivindicativo de lo sensual.

Además, vale la pena recordar su indisimulada preferencia por los juegos de significados, por un componente parcialmente lúdico que se traduce en la multiplicidad de sentidos asumibles por sus imágenes simbólicas, con fuertes correspondencias en lo musical. A Vara le gusta enriquecer las posibles lecturas de sus composiciones con sus comentarios; a modo de ejemplo, escribiendo sobre las pianísticas, señala que

[...] al igual que otras obras que había escrito o tal vez llegue a escribir en adelante, responden a la posibilidad tácitamente aceptada por el autor de intentar encontrar una realidad sonora que venga a fundirse, de manera evidente, en un tiempo donde se suceden algunas emociones

vitales imposibles de eludir. Esa realidad sonora, a efectos de identificación y comprensibilidad probables, tiene que ser voluntariamente articulada, moldeada conforme a misteriosas fuerzas [...]. Las obras musicales de corta duración [...] se muestran a veces [...] como fugaces confidencias sugestivas o como revelaciones de una Totalidad que guarda en sí misma dones para la mente (Vara, 1991).

El texto se resume como descripción de un intenso deseo expresivo. Su impulso poético se presenta como una realidad tan vaga que apenas existe como probabilidad, casi como casualidad, pues la forma a través de la cual queda plasmado el contenido emotivo de la música es condicionada por “misteriosas fuerzas” que la descubren como “confidencias” o “revelaciones”. Ese repertorio de términos remite a la tradición romántica, muy significativamente en los aspectos más ligados al trascendentalismo implícito en las alusiones a la “Totalidad” y a las “revelaciones”. La concepción musical que así se dibuja es fronteriza, más que con la magia –ilusoria y, finalmente, baldía–, con el misticismo –trascendente– y muy coherente con las influencias de Wagner.

Por otra parte, el elemento autobiográfico también cumple un papel relevante en la validación de los contenidos emocionales transmitidos a través de la música, en tanto los autentifica. Resultan inevitables las comparaciones, por coincidencias evidentes, con el universo imaginario del modernismo –incluyendo su visita a Juan Ramón–. Y la preferencia por la pantonalidad, caracterizada por su calculadamente ambigua versatilidad, es un vehículo coherente con todo lo anterior: la flexibilidad y la libertad que exhibe acreditan al universo armónico como medio idóneo para la concreción sonora de ese imaginario subjetivo.

Con tales ideas como referencias principales, Vara construye a lo largo de su producción un marco poético para que su música acontezca. Así, al hilo de *Tiempo para una distancia secreta*, comenta:

Desde la primera hasta la última nota surge una atmósfera inquietante y misteriosa (no exenta de dramatismo), que parece revelar recónditos secretos y confidencias extrañas del Ser. De ahí el título de la obra, que hace referencia al acontecer sonoro propio de un espacio oculto que sólo puede ser ocupado cómoda y desinteresadamente por aquellos seres que procuran ansiosamente las puertas del ensueño, la imaginación, las imágenes oníricas y la fantasía como una catarsis, una salida –la

única salida– del irremediable desamparo al que la condición humana se ve destinada (Vara, 1993).

El campo semántico revela el gusto por lo inaprensible, en el umbral entre la consciencia y la ensoñación. Existe una visión pesimista, en tanto la fantasía se convierte en el único refugio, “la única salida” pero, además, tal enfoque hace del arte un instrumento de redención catárquica, condición que asume la música en la “distancia secreta”, ese espacio fronterizo donde la música es hallada como revelación. Tal es la perspectiva en *Aparición en la distancia secreta* (1994):

La “distancia secreta” es un espacio ideal, separado de lo mundano, al que se llega mediante un uso retórico del tritono, el intervalo tabú de la armonía tradicional. [...] Pero, a pesar de ser un espacio idílico, a él llegan los ecos del mundo, por lo que, aun en ese ámbito apartado, se pueden experimentar sentimientos similares a los que ocurren en el espacio normal. Porque la distancia secreta no es ni una huida del mundo ni un escape, es más bien una atalaya desde la que se experimenta y contempla de una forma panorámica el devenir de la sociedad. Es por ello por lo que Vara puede construir esa distancia –remarcada por abundantes recurrencias misteriosas del tritono– una especie de poema con sus momentos dinámicos de agitación y rebelión y, por último, su redención final: paraíso-drama-redención; el origen, el destino y el anhelo del hombre, todo ello experimentado en la distancia especial de un espacio inventado en el que Vara encuentra un gran potencial para la creación artística (Suárez-Pajares, 1994).

El mismo imaginario onírico persiste en *Aquel recuerdo ahora desvelado* (1996), donde precisa la existencia de una “Segunda Realidad” como hogar para la revelación de la distancia secreta. Ese despertar a la imaginación es patente en *Música para un poema desconocido* (1998), que le lleva a escribir lo siguiente, para las notas del estreno:

La presente obra, *Música para un poema desconocido*, intenta establecer posibles analogías con un poema desconocido por mí. No sé si ha sido escrito o no, si se escribirá o no, si existe realmente o si se conserva en algún lugar quizá inaccesible. Mi conocimiento sobre su hipotético contenido es, pues, puramente intuitivo. Viene a ser un ente ideal que nunca me correspondería a mí materializarlo en texto poético, pero sí aproximarme, obedeciendo a un íntimo cumplimiento, en el papel pautado, pues intuyo igualmente que soy o sería uno de sus destinatarios (Vara, 1996).

La formulación de la perspectiva poética ante esta composición implica una importante dosis de ironía y de juegos de complicidad con el público, no muy alejada, en intenciones, de algunos relatos de Borges sobre las paradojas de la posibilidad, como “La Biblioteca de Babel” (*Ficciones*, 1944) o “El libro de arena” (*El libro de arena*, 1975). Lo explicaba con otras palabras en las notas al estreno de *Desde el abismo a la otra orilla*:

Nuestra travesía en el mundo está rodeada de sufrimiento, de dolor, de injusticia, de inestabilidad, de crueldad, de maldad, de grosería, de vulgaridad. El arte es el único consuelo, la única salida y el refugio (hoy más que nunca) ante un mundo hostil, asfixiado de problemas y enfrentado a incontables incertidumbres que nos desconciertan y nos agobian (Vara, 2004).

El pesimismo de esas declaraciones no oculta cómo, al mismo tiempo, la bondad del arte musical –capaz de convocar al buen humor y también a la metafísica– sublima su naturaleza al revelarse como refugio frente al mundo.

6. CONCLUSIONES

Aunque romántico en muchas de sus concepciones, la actualidad de la estética de Juan Vara y la gran coherencia entre su formulación conceptual y la plasmación técnica de la misma lo convierten en uno de los compositores más destacables del actual panorama compositivo de Galicia y está llamado a mayores reconocimientos en el entorno español. Su apelación al mundo de la imaginación, persiguiendo y perseverando en todo momento la dimensión comunicativa con el público constituye uno de sus mayores atractivos. Otro viene dado por sus recursos técnicos, notablemente su maestría en la instrumentación y en el diseño de la articulación estructural desde las interválicas más básicas de la armonía. Las características de su música lo señalan como un autor de perfil individual perfectamente marcado, independiente de agrupaciones, generaciones y modas, comprometido sólo con la búsqueda de una plena coherencia artística en obras de calidad donde persigue “desvelar”, desde el misterio de “lo secreto”, la música procedente de “la otra orilla de la realidad”.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

El autor desea expresar su agradecimiento al compositor Juan Vara, por su permiso para reproducir en este texto los ejemplos musicales incluidos para ilustrarlo, tomados de partituras inéditas procedentes de su archivo particular, así como algunos comentarios suyos que se han señalado convenientemente, en el texto final, entre comillas.

8. REFERENCIAS

- Carreira, X. M. (2002). Vara García, Juan. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 10, p. 726). SGAE
- López Cobas, L. (2013). Historia da Música en Galicia. Ouvirmos
- Mayo, A.F. (1998). Juan Vara: Al fondo del espejo de la noche. *Orquesta Sinfónica de Galicia. Temporada 97-98. Programa n.º 17* [notas al programa de mano]. Orquesta Sinfónica de Galicia
- Suárez-Pajares, J. (1994). Juan Vara: Aparición en la distancia secreta. En *Orquesta Sinfónica de Galicia. Temporada 94-95* [notas al programa de mano]. Orquesta Sinfónica de Galicia
- Vara, J. (1989). Invención n.º 1. En *Asociación Galega de Compositores. II Ciclo de Concertos* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores – Xunta de Galicia, Consellería de Cultura
- Vara, J. (1991). Tiempo para una distancia secreta. En *III Ciclo de Concertos da Asociación Galega de Compositores* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores
- Vara, J. (1993). Tiempo para una distancia secreta (2ª versión). En *Asociación Galega de Compositores. V Ciclo de Concertos* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores
- Vara, J. (1996). Aquel recuerdo ahora desvelado. En *Asociación Galega de Compositores. VI Ciclo de Concertos* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores
- Vara, J. (1998). Piezas breves 1, 2 y 3. Invención n.º 1. En *Obras para piano. Asociación Galega de Compositores* [librillo del CD]. Edicións do Cumio – Xunta de Galicia, IGAEM
- Vara, J. (2004) Desde el abismo a la otra orilla. En Orquesta Sinfónica de Galicia. Temporada 2004/2005 [notas al programa de mano]. Orquesta Sinfónica de Galicia
- Villar-Taboada, C. (2003). Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia. En V. Cavia Naya (Ed.), *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España* (pp. 91-104). Universidad de Valladolid, Centro Buendía

- Villar-Taboada, C. (2004). Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura. En J. Martí y S. Martínez (Eds.), *Voces e imágenes de la musicología* (pp. 121-135). Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica
- Villar-Taboada, C. (2007). Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas. *Revista de Musicología*, 30 (1), 233-240
- Villar-Taboada, C. (2008). A creación musical actual en Galicia: diversidade e calidade. En J. E. González Miguens (Coord.), *Conservatorio Profesional de Música de Ourense: 1957-2007, cincuenta anos de música* (pp. 24-34). Xunta de Galicia, Consellería de Cultura
- Villar-Taboada, C. (2011). A música contemporánea en Galicia. En M. R. Larrosa San Luis (Dir.), *Gran Enciclopedia Galega. Apéndice 2005-2010. Tomo 44* (pp. 180-223). Novos Vieiros