

La Musa y el Duende

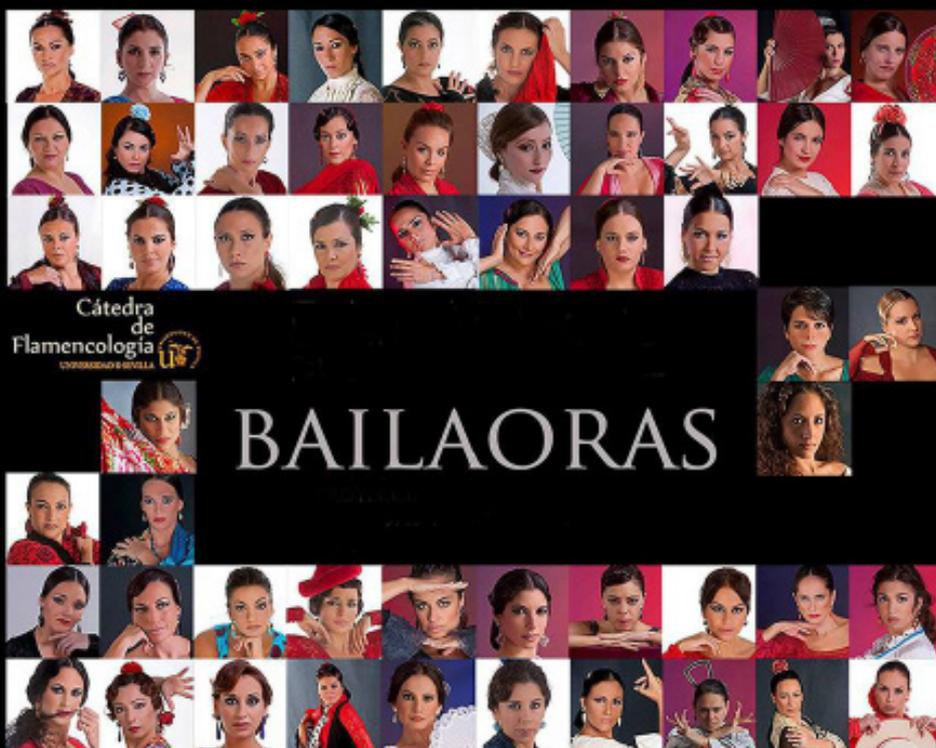
REVISTA INTERNACIONAL DE FLAMENCO



Paco Sánchez
FOTOGRAFÍA

David Coria

LA MUJER EN EL FLAMENCO



BAILAORAS

Paco Sánchez
FOTOGRAFÍA

EXPOSICIÓN Y PROYECCIÓN DISPONIBLES

Consejo de Dirección

Dirección
José Luis Navarro
Vicedirección
Eulalia Pablo
Secretaría
Rocío Luna

Alfonso Carmona González
José Cenizo Jiménez
Cristina Cruces Roldán
Francisco Javier Escobar Borrego
Agustín González Gallego
Rafael Infante Macías
Paco Sánchez
Juan Manuel Suárez Japón

Sumario

Portada

David Coria. Paco Sánchez.

Editorial

4. La XXI Bienal: el día después.

Textos

5. José Luis Navarro. Entrevista con David Coria.

15. José Luis Navarro. *¡Fandango!* de David Coria y David Lagos.

25. José Luis Navarro. *More (no) More* de María Moreno.

Sevilla

29. Cajasol.

31. Teatro Central.

De discos

33. Francisco J. Escobar y José Luis Navarro. *La roda del viento* de Dorantes.

De libros

47. José Luis Navarro. *Yo bailo* de María Moreno & Susana Girón.

49. José Cenizo. *Pregones y flamenco* de Rafael Cáceres y Alberto del Campo.

Noticario

51. Venturas y desventuras.

Una ventana abierta a la Investigación

52. Cristina Heeren. *El Flamenco Arte*.

De Discos

Una «epopeya» musical en cinco movimientos: *La roda del viento*, de Dorantes (con notas sonoro-visuales de Manolo Sanlúcar)

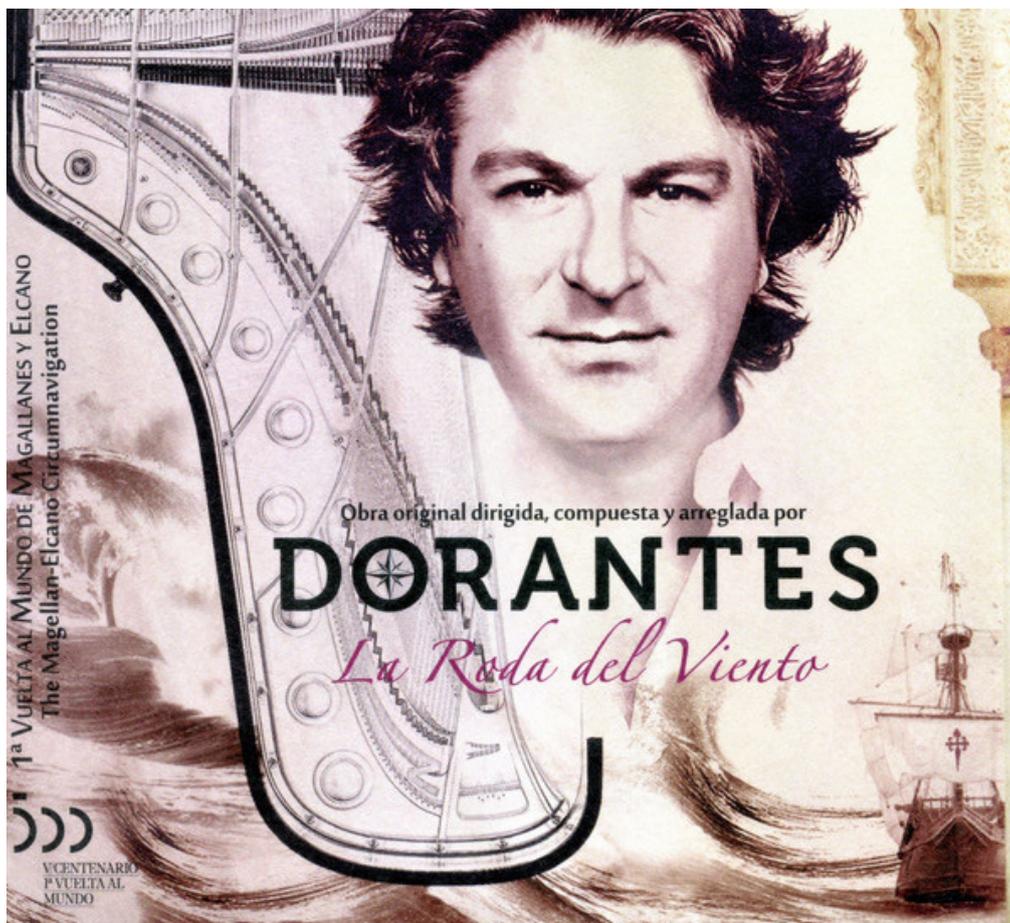
El aire se serena
 y viste de hermosura y luz no usada,
 Salinas, cuando suena
 la música estremada,
 por vuestra sabia mano gobernada.
 [...]

Traspasa el aire todo
 hasta llegar a la más alta esfera
 y oye allí otro modo
 de no precedera
 música, que es la fuente y la primera.

La roda del viento (Flamenco Scultura, 2020), del compositor y pianista David Peña Dorantes tuvo su estreno escénico el 30 de septiembre de 2018. Se celebraba entonces, en calidad de efeméride, el V Centenario de la Circunnavegación de Fernando de Magallanes (1480-1521) y Juan Sebastián Elcano (1486-1526), al tiempo que se clausuraba, en el puerto de Sevilla, entre grúas y contenedores, la XX Bienal de Arte Flamenco. Prácticamente dos años después, en concreto, el 2 de julio de 2020, vio la luz la versión discográfica de la obra, poniendo el broche Dorantes a un refinado proceso compositivo-interpretativo prolongado durante varios años. Y es que estamos ante la granada culminación musical de un viaje o itinerario de decisiva trascendencia histórica. Como es sabido, se inició un 10 de agosto de 1519, es decir, dos años antes del fallecimiento de Magallanes, desde la capital hispalense como enclave estratégico y bajo la batuta de este, para regresar a la ciudad el 8 de septiembre de 1522 a las órdenes de Elcano, una vez fallecido su compañero principal de aventura y tras haber dado la primera vuelta al mundo.

Pues bien, siguiendo tales avatares y azarosas vicisitudes históricas, Dorantes da plena carta de naturaleza sonora, al trasluz de su creativa imaginación compositiva, a aquel destacado viaje en virtud de una caracterización genérica musical que viene a denominar «epopeya musical en cinco movimientos». El concepto está ya sugerido, de entrada, en la propia representación gráfica de la portada del disco. Así lo deja ver la imagen, de marcado marchamo visual, de la embarcación en correspondencia analógica, a través del dinámico oleaje del

mar, con el fluir de la música del piano, cuyo detalle organológico interior figura también en la iconicidad sugerida de conjunto. Como refiere Fermín Lobatón en el paratexto que preside la obra en calidad de preliminar: «Magallanes y Elcano abrieron nuevas sendas para el mundo conocido y con esta composición de Dorantes no cabe duda de que también se abren».



En lo que a la organización estructural de *La roda del viento* se refiere, estamos, en síntesis, ante cinco atractivos movimientos musicales, a saber: I. *Magallanes en Sevilla y la partida desde Sanlúcar de Barrameda*, II. *Rumbo al sur Atlántico y la costa de Brasil*, III. *Búsqueda del Estrecho y por fin el Mar del Sur*, IV. *La muerte de Magallanes* y V. *Elcano y la Victoria llegan a Sevilla*. Tales movimientos se disponen, a su vez, conforme a nueve temas que armonizan, en orden y concierto, un *continuum* narrativo con visible acento sonoro en la dramatización teatral-cinematográfica mediante la sucesión y concatenación de imágenes sugerentes: *Preparativos*, *La calma*, *En navegación*, *El rumbo*, *Al Río de la Plata*, *La búsqueda – La agonía*, *La guerra*, *La llegada* y *De Santa Ana a los marineros*. Cinco movimientos, en suma, que reviven, desde un granado y meditado concepto compositivo-interpretativo, un hecho histórico crucial para la historia cultural de las mentalidades, ideas y representaciones, en términos de Peter Burke y Roger Chartier.

En efecto, desde este prisma narrativo de aliento épico a modo de écfrasis musical, el compositor de Lebrija nos hace asistir a un retablo de calado impresionista entre la fragmentación y la unidad sonoro-narrativa; por ejemplo, a propósito del desfile de provisiones, como se cuenta y canta coralmente por tanguillos en *Preparativos*, exigibles en una empresa de tan tamaña envergadura. Procede, en este tema, Dorantes conforme a un mosaico sonoro-visual resumido, con polirritmia binaria y ternaria, en la enumeración impresionista «harina, judías, lentejas, quesón y cebollas, anzuelos, arpones y redes, pasas de Málaga y vino de Jerez, alquitrán, pez, cera y estopa, sierra, talado y tornillos». A este paisaje sonoro reticular cabe añadir, claro está, todo el bullicio, el ajeteo, los sueños y, cómo no, las ilusiones y ensoñaciones que vivieron aquellos arriesgados marineros antes de zarpar. Tanto es así que Dorantes invita a sus oyentes a sentir, en virtud de un efecto sinestésico multidireccional, la inconmensurable inmensidad del mar, el miedo a lo desconocido y, en fin, las plegarias, a modo de oración, por el feliz arribo de la aventura siempre presidido por el deseo de llegar sanos y salvos a buen puerto.

A la luz de esta propuesta sonoro-visual, Dorantes nos transmite que, en el ancho y peligroso mar, llegan a convivir sueños y esperanzas («Vamos, marineros, vamos») hasta el punto de que seguimos, en nuestra imaginación sonoro-auditiva, con ellos milla a milla, aunque, por lo general, a modo de contraste: tempestad y calma chicha. Soñamos, por ende, arropados por los matices azulados y cerúleos del cielo de otra época con el paisaje sonoro actual de un piano envolvente, como si de un bajo continuo se tratase, que nos deleita en tanto que nos conduce musicalmente por ese itinerario no solo de calado histórico sino también de aliento espiritual. Por decirlo con otras palabras, en virtud de esta guía y aviso sonoro para navegantes, vislumbramos, divisamos y hasta nos asomamos a la costa americana al tiempo que lo festejamos, como va marcando el discurso musical con sus recurrentes modulaciones transitorias a través de los espacios emocionales del alma.

Pero es verdad y no podía imaginarse, en el plano pianístico, de otra forma: hay momentos de angustia, temor y zozobra («Tengo miedo, mucho miedo»), como deja ver el tema simbólico-conceptual *La búsqueda – La agonía* mediante un *ostinato* sustentado en las notas de Mi M modal (tónica) y Fa M (dominante), con marcado sabor andaluz, mientras buscamos y hallamos un camino al Pacífico, o lo que es lo mismo, a la esperanza. Por lo demás, la narratividad sonoro-visual de *La roda del viento* acaba realizando otros notorios episodios, motivos y subtemas musicales al calor de la aretalogía de los marineros, marcada por frases, semifrases y períodos armónico-métricos recurrentes con frecuencia en *staccato*: acaecen enfrentamientos con los indígenas, fallece Magallanes, uno de los principales actantes protagonistas, el barco rompe con majestuosidad el mar y, por fin, de nuevo, en casa, en paralelo conceptual respecto al arquetipo mitémico y estilema épico del *nóstos* ('regreso') de *La Odisea*; más concretamente en Triana, con fiesta ceremonial de por medio y en clave de ritmo ternario por sevillanas, como refleja *De Santa Ana a los marineros*, entre sonos rituales corraleros de Lebrija y acaso lejanos ecos del Rocío, tan del agrado de su padre Pedro Peña y su tío Pedro Bacán.

Pues bien, todo este amplio y rico imaginario sonoro-visual de *La roda del viento*, entre la más acendrada tradición oral y la rúbrica autorial, se encuentra felizmente representado en los distintos movimientos que conforman, a efectos de caracterización genérica, la «epopeya» musical de Dorantes. Tanto es así que, desde dicho prisma poliédrico y reticular, el hilo vertebrador de la narrativa arquitectónica bosquejada la protagoniza, siempre en un primer plano sonoro, el fraseo armónico-melódico del piano, acompañado de los arreglos de cuerdas, percusión y voces corales, y en armonía, a su vez, con los sugerentes y funcionales textos de Casto Sánchez Ronchel. O lo que es lo mismo, asistimos a un auténtico recorrido sinfónico de cuño «épico» que comprende desde los tanguillos gaditanos, a modo de introito en *Preparativos*, a las sevillanas trianeras *De Santa Ana a los marineros*. A este respecto, para la primera de estas piezas, Dorantes toma como eje rector la tonalidad de Fa M (tónica y mediente) en el sistema tonal mayor, Do M como dominante y Si b M a modo de subdominante, con el gracejo expresivo y la colaboración polirrítmico-coral de valiosos artistas formados en la Fundación Cristina Heeren. En lo que atañe a la segunda composición mencionada, Dorantes teje su discurso sonoro-narrativo en clave de ritmo ternario, como coda final desde el eje armónico-melódico con *ostinato* en Mi M (tónica), Fa M (dominante) y Sol M (mediante); de hecho, tales páginas musicales se encuentran revestidas de un palmario sabor modal en su arquitectura base, aunque con sutiles y efímeras modulaciones, en calidad de pinceladas sonoras impresionistas, hacia el sistema tonal mayor como eje conductor axial.



Asimismo, el creativo compositor lebrijano se decanta por transitar paulatinamente su itinerario estético por modalidades genéricas como los aires de alegrías de *La calma*, con obertura *a placer* y cadencia Si b M (subdominante), Fa M (mediante), Do M (dominante) y Fa M (tónica) en doce tiempos; para ello, Dorantes aboga por un tiempo y tempo reposado atendiendo a la oración y plegaria colectiva de los marineros ante los inminentes peligros que les acechan (*vid. infra*). Sea como fuere, dicha composición ha contado igualmente con un videoclip al hilo de un desarrollo expositivo mediante imágenes sonoras, con tempo más vivo y hasta con letra cantada, en el tema *En navegación*, aunque en virtud de la cadencia armónico-melódica expuesta con anterioridad en *La calma*.

Ahora bien, como feliz contrapunto a esta constante expresión de hilaridad estético-emocional debido al sistema tonal mayor de *Preparativos*, *La calma* y *En navegación*, cabe subrayar la profundidad mayestática modal de la seguiriya en *La guerra*, con disonancia atonal inicial pero con ecos y resonancias, a su vez, del toque tradicional en doce tiempos organizados en compases de amalgama 3/4 6/8 en anacrusa. De hecho, no faltan tampoco las sugerencias imitativas de rasgueados guitarrísticos en la introducción, como «ilusión sonora» con *ostinato* en Re M modal (tónica) y Mi B M (dominante), y los esperables compases y variaciones, en calidad de «fasetas», desde la cadencia flamenca Sol m (subdominante), Fa M (mediante), Mi b M (dominante), Re M modal (tónica), esto es, como procedían antaño los pianistas Arturo Pavón o José Romero, aunque con la característica rúbrica interpretativa de Dorantes. Por lo demás, tal planteamiento compositivo del músico lebrijano da paso seguidamente a un marcado contraste contrapuntístico al calor y color del paisaje sonoro precedente de la música electrónica, con vivacidad rítmica en la expresión melódica pianística conforme al *ostinato* en La M modal (tónica) y Si b M (dominante) como secuencias armónico-métricas. Finalmente, se detecta un sutil *fade out*, acompañado de un falso cierre anticlimático, con el objeto de envolver el cante por seguiriya, hipotexto poético-musical cardinal, desde la cadencia flamenca inicial, si bien con variaciones al estilo performativo del free jazz en la sonosfera integral: Sol m (subdominante), Fa M (mediante), Mi b M (dominante), Re M modal (tónica). Además, *La guerra*, tema simbólico-conceptual que viene a modular hacia una rondeña de concierto por el motivo final del trémolo como morosidad narrativa también desde la tónica de Re M modal (*vid. infra*), ha contado con un sugerente videoclip multimodal en el que colabora el versátil y polifacético artista visual Sergi Palau.

Como estamos comprobando, la sabia elección tanto de las modalidades genéricas referidas, de raigambre tradicional flamenca, como de los temas orquestales se encuentra, en una mirada de conjunto, al servicio de *La roda del viento* en calidad de obra sonoro-narrativa conceptual. Sobre este último particular, se distingue especialmente *La llegada*, desde la cadencia andaluza La m (subdominante), Sol M (mediante), Fa M (dominante) y Mi M modal (tónica), que ha requerido por añadidura una versión en videoclip, bajo la dirección de Mario Abadía, dedicada a «Todos los marineros que perdieron su vida en la mar». Asimismo, no menos calado y fuste reviste *La búsqueda – La agonía*, también con tratamiento similar en virtud de este género audiovisual, preñado de plasticidad, debido a la rúbrica pictórica del creativo artista Domingo Zapata. Por lo demás, tal hipertexto multimodal brinda, en su conjunto, una imagen sonora recurrente y «obsesiva», en términos de psicocrítica, en Mi M modal (tónica) y Fa M (dominante), entre adornos de polivocalidad con tensión rítmico-melódica por bulerías y resonancias corales a la manera de obras tan señeras como *Persecución* (1976) de Juan Peña el Lebrijano, también con elementos narrativos y aquí con la voz de Félix Grande, y detalles de trémolo tomando como eje tonal y secuencia armónico-melódica La m (tónica) y Mi M (dominante). De manera análoga sucede con otros temas simbólico-conceptuales de *La roda del viento* revestidos de ritmo interior, incluso con apuntes *a piacere* o *ad libitum*. Se comprueba, en fin, a propósito de la lírica línea conceptual trazada en *El rumbo*, de notoria expresividad

intimista y profundidad imaginativa a partir de la cadencia modal Fa # m (subdominante), Mi M (mediante), Re M (dominante) y Do # M (tónica) o su enarmónico Re b M; o sea, con aires y reminiscencias de rondeña de concierto, aunque sin pretenderlo, en esta ocasión, el compositor a nivel genérico-compositivo.



38

Por último, la presencia ritual y ceremonial de tanguillos y alegrías en *La roda del viento*, más allá del diálogo y entronque con la tradición del flamenco gaditano, alude al enclave geográfico de Sanlúcar de Barrameda como paisaje sonoro, esto es, una topografía musical o topotesia imaginada por Dorantes como eje inicial y arranque de su «epopeya» musical. Del mismo modo, las manifiestas resonancias y palmarios ecos de sabor latino en la obra, especialmente de pátina caribeña, maridados con el free jazz y sin perder de vista la profundidad expresiva del flamenco, evocan el variado imaginario musical del continente americano, o lo que viene a ser lo mismo, un nuevo mundo de posibilidades expresivas y culturales, como refiere Gonzalo de la Figuera en el preliminar contextual que acompaña al disco. Lo subraya este autor al hilo de señeras fuentes como Chick Corea, Chucho Valdés, Randy Weston y Eddie Palmieri, entre otros paradigmas de referencia. Por lo demás, tales modelos conviven en armonía en los híbridos fraseos melódicos de Dorantes, cuya madura inspiración, al decir de Gonzalo de la Figuera, llega a sobrepasar, a su entender, los límites discursivos de la escritura musical:

Dorantes takes flamenco as his starting point and base but his sound is influenced and enriched by traces of jazz and delightful Cuban touches to produce stunning results. His piano oozes deep flamenco, with virtuosity and feeling,

whilst also showing influences which are reminiscent of Chick Corea and C[h]ucho Valdés, Randy Weston and Eddie Palmieri, to mention just a few names. He is just as likely to play blues of such beauty that it will knock you back as he is to perform Caribbean sounds. He displays a sharp sense of melody. Jaw-droppingly good, Dorantes' talent has reached a level of maturity that is hard to capture in writing.



DEL PAISAJE SONORO RIOPLATENSE A LA CITA INTERDISCURSIVA EN CLAVE (CON NOTAS DE ORACIÓN, DE MANOLO SANLÚCAR)

A las fuentes, modelos y paradigmas analizados en páginas precedentes cabe añadir otros referentes, de no menor relevancia y calado como portadores corales del nuevo mundo musical propuesto en *La roda del viento*. Se reconoce, en efecto, en los paisajes sonoros pianísticos, con acompañamiento instrumental, que traen a la memoria, por momentos, evocadores espectros texturales siguiendo el legado de fuste tanguero y de los arquetipos folclóricos rioplatenses reescritos conforme a un palimpsesto por Astor Piazzolla, Alberto Ginastera y Aníbal Troilo. De hecho, la impronta de esta palingénesis resuena, como si de un crisol armónico-melódico se tratase, en temas simbólico-texturales de *La roda del viento* como *Al Río de la Plata*, con guiños referenciales de fondo a Johann Sebastian Bach, mientras que se acaban desarrollando y desgranando continuas progresiones, con significado cromático en células temáticas representativas. Para ello, Dorantes toma como ejes medulares de referencia la doble secuencia armónico-melódica La m – Mi M y Mi m – Si M, con sus respectivas cadencias y con suspensión expositiva moduladora en Fa M y Mi M modal para volver, finalmente, al *leitmotiv* principal con *ritornello*.



Astor Piazzolla



Alberto Ginastera



Aníbal Troilo



Río de la Plata

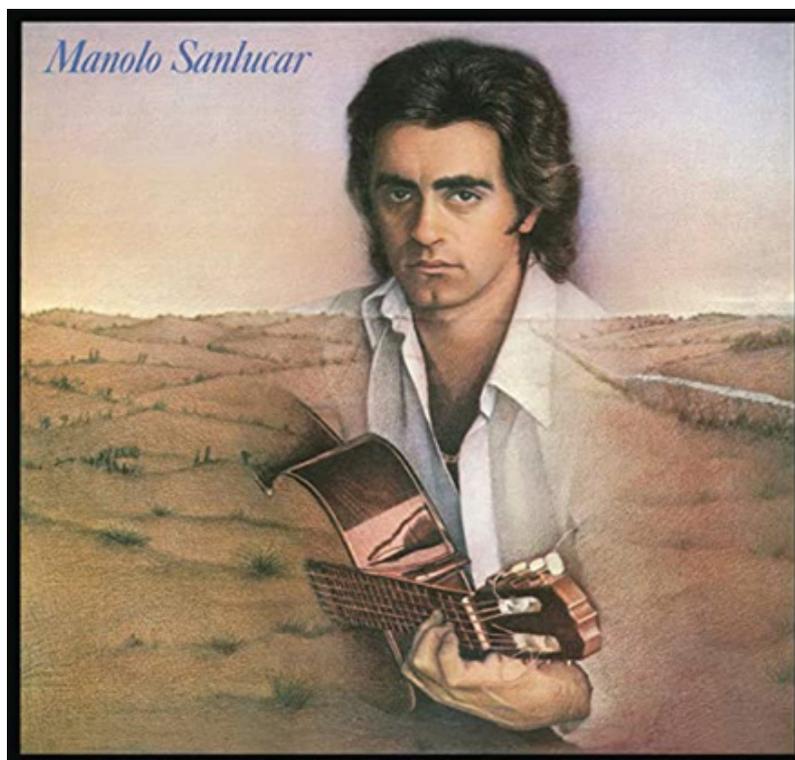
Y es que Dorantes, como sucede en otros discos suyos precedentes, se sirve, con frecuencia, de la cita referencial en clave en calidad de recurso técnico-compositivo, al igual que se reconoce en otras músicas del mundo como la música clásica o el jazz. Así por ejemplo, se demuestra con nitidez en su sucinta alusión interdiscursiva, con la que cierra el tema simbólico-conceptual *La guerra*, a la rondeña de concierto *Oración (A Curro Romero)*, de Manolo Sanlúcar, en *Tauromagia* (1988), a efectos de *scordatura* en Re (6ª cuerda / Mi = Re) y Fa # (3ª cuerda / Sol = Fa #), es decir, en diálogo con la tradición guitarrística desde el

conocido registro fonográfico de Ramón Montoya. Por lo demás, resulta significativo que Dorantes no haya prestado atención, en cambio, a otras potenciales posibilidades compositivas como las modulaciones o progresiones con tensión armónico-melódica desde el pulgar de la mano derecha, elementos reconocibles y característicos en esta pieza de Manolo Sanlúcar, con empleo de la cejilla artificial en el primer traste y que viene contando con interpretaciones actuales como la del jerezano Santiago Lara. En contraste, el compositor lebrijano, con plena conciencia como creador y en virtud de un principio de selección, ha sido sensible a un trémolo guitarrístico singular, igualmente en Re M modal como tónica, esto es, el eje de referencia de su motivo en *La guerra* y también con la misma función de transmitir morosidad sonoro-narrativa. Tanto es así que, en esta compleja y delicada intersección de códigos y texturas tímbricas, Dorantes traduce a la gramática pianística y recrea, con su singular personalidad estética, la práctica técnica del maestro gaditano con sus propios matices de expresión a nivel de dinámica, agógica y hasta rítmica. Como es sabido, este mecanismo técnico-expresivo guitarrístico está centrado en la independencia de los dedos de la mano derecha en una conjugación de series continuadas de cuatro (índice, anular, medio, índice) y tres notas (anular, medio, índice) sobre la misma cuerda mientras que el dedo pulgar realiza los bajos con mayor libertad y cuando resulta necesario, o sea, siempre al servicio expresivo de la composición propuesta.



Ahora bien, esta técnica implementada a nivel de trémolo pianístico por Dorantes la es-

taba practicando, en el plano guitarrístico, Manolo Sanlúcar en composiciones anteriores a *Tauromagia* como *Elegía (A Ramón Sijé)*, del disco *Y regresarte (A Miguel Hernández)*, de 1978. Así, como en el caso de *Oración*, pieza compuesta diez años después respecto a *Elegía (A Ramón Sijé)*, esta última desprende más claramente la influencia del canon clásico-flamenco del montoyismo a propósito de la *scordatura* de la rondeña, incluyendo además motivos y subtemas característicos del tocaor madrileño. De hecho, se trata de una pieza, la de Sanlúcar, de evidente factura lírica en diálogo híbrido con el conocido poema elegíaco de Miguel Hernández, que constituye un precedente de *Oración*, ya con una primera tentativa de independencia de los dedos y un bajo de mayor libertad expresiva en la interpretación del trémolo; incluso llega a integrar una secuencia armónico-melódica de Montoya que recreará también Paco de Lucía, por su parte, en otro conocido trémolo habitual en sus variaciones a partir de la rondeña de concierto como recuerdo y evocación del montoyismo. Es más, siguiendo esta senda, el propio Dorantes, al igual que otros pianistas flamencos de la altura de Diego Amador, Chano Domínguez o Sergio Monroy, en la práctica escénica, se ha venido sirviendo de citas procedentes de Montoya, ya desde su progresión de arranque con disonancia, para su versión de la rondeña de concierto. Sin embargo, a diferencia de contemporáneos suyos, Dorantes no pretende traducir en modo alguno el lenguaje técnico guitarrístico, aunque lo conozca, a no ser que transmita un efecto expresivo concreto, sino que consigue, como se demuestra en *La guerra*, que el piano exhiba su propio lenguaje expresivo.



Sea como fuere, Dorantes, en su cita musical reconocible en dicho tema simbólico-conceptual, se decanta por el arranque de exposición del trémolo de *Oración*, no atendiendo, en cambio, a la otra posibilidad estética, más cercana al montoyismo, la de *Elegía (A Ramón Sijé)*, que bien pudiera haber implementado en *La roda del viento*. La razón principal, de entrada, reside en que el compositor de Lebrija, conocedor de la guitarra por experiencia propia desde las enseñanzas de su padre Pedro Peña y en diálogo instrumental con su hermano Pedro M.^º Peña, imprime su propia personalidad interpretativa de ese motivo musical, con resonancias interdiscursivas a composiciones suyas previas a nivel de introducciones metadiscursivas como las de *Caravana de los zincalis* o *La danza de las sombras*, tan reconocibles en su personal gramática pianística con sus matices intrínsecos de tímbrica, rítmica, agógica o dinámica. Al tiempo, Dorantes alude, en clave interdiscursiva, al concepto simbólico de plegaria-oración dibujado musicalmente en *La calma* con la orquestación de cuerdas al servicio de la atmósfera contextual y el paisaje sonoro espiritual imaginado bajo el aire reposado de las alegrías. En otras palabras, fuentes y modelos al margen, el oyente se siente envuelto en una pátina espiritual gracias al discurso musical de Dorantes, quien desea otorgarle tal efecto a su narratividad sonora en determinados momentos de *La roda del viento* como cuando los marineros, en *La calma*, rezan a Dios ante la posibilidad de una muerte inminente.

De otro lado, la certera elección de Manolo Sanlúcar como compositor por parte de Dorantes tampoco es gratuita o baladí, no solo por tratarse de un reconocido maestro de la guitarra que ha abierto universos expresivos para este instrumento con propuestas estéticas como la del trémolo analizado a propósito de *Oración* sino también porque su tierra natal radica en Sanlúcar de Barrameda, lo que da pleno sentido a la presencia de este enclave en el diseño narrativo de la obra, ya desde sus compases iniciales por tanguillos y alegrías de Cádiz, aunque con diferentes matices de tempo. Igualmente, otra clave hermenéutica justifica esta estratégica cita musical de Dorantes, habida cuenta de que, como en el caso de *La roda del viento*, *Tauromagia* parte de un principio compositivo de narratividad conforme a la plasmación de imágenes sonoro-visuales.

Lo expresa el propio Manolo Sanlúcar en su poética musical, como bien ha reparado Dorantes, que titula *Cómo compuse «Tauromagia»*, o sea, como un guion teatral-cinematográfico o *making-off* materializado en palabras, *avant la lettre*, en el que refiere lo siguiente: «Y así como lo vi, hice que mi guitarra lo contara. Ella es el narrador». En resumidas cuentas, Dorantes, en *La roda del viento*, y Manolo Sanlúcar, en *Tauromagia*, contemplan y visualizan, a través de la imaginación creativa, a sus personajes actantes implorando plegarias y oraciones, en actitud de recogimiento interior, ante la presencia espiritual de Dios. Lo hacen tales agentes, en fin, entre sentimientos de temor, miedo y terror ante la adversidad, como se colige de los temas simbólicos *La calma* y *La búsqueda – La agonía* escritos por el compositor lebrijano, con paralelismos respecto al apunte metadiscursivo de Sanlúcar a propósito de *Oración*, como puede comprobarse:

ORACIÓN

Aquí el interior de una capilla; no sé de qué plaza. La luz invita al recogimiento. Hay un torero arrodillado ante una imagen que no sé cuál es, pero siento a Dios, aunque muy lejano.

El torero reza sin mover los labios. Está apoyado sobre su rodilla izquierda y veo que, a medida que va orando, va siendo poseído por el miedo. Llego, sin hacer un gesto, a pedir desesperadamente ayuda ante el terror que está sintiendo y veo cómo va serenándose al ir aceptando el miedo y terminar la oración.



Cinco movimientos, en suma, y nueve temas, precisamente el mismo número reconocible en *Tauromagia*, que nacen de las manos virtuosas y de la imaginación creadora de Dorantes en *La roda del viento* para que el alma navegue, entre tormentas y a veces con la mar en calma, al compás de su pensamiento estético-musical. Permítannos expresarlo mediante estos versos puestos en música en la composición *Trazos de calma*, con aires de alegría, de Paco Escobar, y que han sido arropados por la calidez y calidad vocal de María Marín:

Huellas que dan a la mar
en cálidas armonías
me impregnan, al respirar
el silencio de aquel día
con trazos de calma y paz.

En dunas de roja sal
soñaba casi despierto:
escrito en el agua va
suave susurro del viento
con notas blancas del mar.

O por decirlo en otros términos al hilo de *La roda del viento*, estamos, en suma, ante un fastuoso regalo para los melómanos y amantes de la música brindado por este extraordinario compositor de Lebrija, con un toque de genio, a quien bien se le podrían dedicar, como broche conclusivo, unos últimos versos procedentes de la oda III, en liras, del sutil y espiritual poeta agustino fray Luis de León (1527-1591) ofrendados al reconocido músico teórico y maestro organista Francisco de Salinas (1513-1590). Lo hace, en efecto, a propósito de la navegación del alma y la serenidad del aire, en un tema con variaciones («El aire se serena», «Traspasa el aire todo»), como la «roda del viento»:

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
estraño y peregrino oye y siente.

Francisco J. Escobar
Universidad de Sevilla

José Luis Navarro
Universidad de Sevilla



www.librosconduende.com