

Hermenegildo Lanz en la Granada de su tiempo

ANDRÉS SORIA ORTEGA*

Hace mucho tiempo que he dedicado atención a la figura de un artista singular de nuestra ciudad, en trabajos amplios o más específicos, referidos a sus obras. Sin embargo, aunque lo recuerde borrosamente en la última etapa de su vida, nunca lo traté.

Sólo a través de personas muy cercanas y muy queridas, que tenían con Lanz relaciones de admiración en las que predominaba el afecto más auténtico, empezaron a reunirse mis recuerdos.

Ahora, en estos momentos, echo de menos no poseer la imagen nítida, próxima, rememorada sin esfuerzo y que siempre suele garantizar y dar buen augurio para iniciar conmemoraciones como ésta, con toda la solemnidad requerida.

La Granada del tiempo de Lanz parece, en parte, mitificada. Hay que rehuir este tópico porque significa a menudo irrealidad no comprobable, que repiten las personas mayores machaconamente... Y es, ciertamente, lo contrario. Todo aquello fue real, tangible, en las cosas y en las gentes. También en el tono, en el ámbito. Y si tuviésemos que acotar la secuencia vital de Hermenegildo Lanz con fechas propias, subrayaríamos dos decenios, 1926-1936 y 1939-1949. Ambos repletos de vida, de días claros, luminosos y de días sombríos, monótonos, desesperanzados... Es decir, de cauces por donde discurre el vivir cotidiano de tantas criaturas, en la suprema ilusión y el palpar el despego, la incomprensión, el desvío y otros perfiles de la miseria humana... Pero con una salvedad excepcional: a pesar de todo eso y por encima de la felicidad o la desgracia, estuvo siempre el superior impulso del artista, movido por su sensibilidad y su expresión.

* Universidad de Granada.

No se podrá entender completamente el papel desempeñado por Lanz en los años veinte, si no nos ceñimos a la cooperación artística. No sólo aplicada a determinadas creaciones, sino entendida como un ideal necesario que se ensayaría con gran éxito, arriesgándose a la comunicación, ofreciéndolo a todo el público, indiscriminado. Es preciso insistir en este dato de la comunicabilidad, encontrada a cada paso en los medios de comunicación de entonces. Sobre todo, como “marca” de modernidad.

Podríamos subrayar tres acontecimientos señeros. Mirados superficialmente, son tres *espectáculos orales*. Con un rasgo común: necesitan encarnarse en personajes.

El primero –independiente de los demás– ha sido el Festival de Cante Jondo de 1922. En realidad, reproducía la *performance* del tablao y del café cantante, aunque fuera al aire libre y no en el interior de un teatro o un salón donde se acomodase el público. La decoración era ya intencional, brindada a pintores contemporáneos y famosos. El *cartel* anunciador, introducía una plástica moderna, cubista –chocante para el gran público–. Además, se rogaba a las señoras que luciesen, en las veladas, atuendos de un impreciso romanticismo, evocador del auge del “canto primitivo andaluz”.

Por supuesto: todos estos aditamentos eran ornamentales y adjetivos. Pero apuntaban a una integración plástica conjugada con la función oral tradicional de la música y la voz poética en el canto lírico.

Un año después –en 1923– ya entramos de lleno en el propio ambiente donde se reúnen música, poesía, prosa y plástica, en lo que podría semejarse a un *teatro di camera*, con su indefectible sello experimental. Hay escenario, decoración, acompañamiento musical, canciones... Pero los planos se dislocan, interfieren... Hay voces y cantores de carne y hueso, pero también teatro de muñecos.

Desde el punto de vista del espectáculo, éste es privado. Se desarrolla en un piso particular. Está dedicado a los niños en su fiesta mayor: los Reyes Magos. Esta circunstancia previa, parece autorizar una gran libertad fantástica: Mezcla de *verso* y *prosa*, de *lenguas* (castellano, gallego, catalán), incluso de instrumentos musicales... Pero, sobre todo, hay un desbarajuste de cronología. La Edad Media, con su balbuciente y enorme teatro –padre del moderno– junto al mundo clásico español del entremés, se combina con la más reciente música del siglo XX (compuesta y estrenada sólo cinco años antes)...

Todo ello exige una perfecta coordinación de elementos, que han de ser rigurosamente seleccionados, porque no pueden interferir, ni rechazarse entre sí.

Aparte de los musicales y poéticos –de los que hemos tratado con la requerida intención en su días¹, lo plástico es aquí fundamental.

Se trata del teatro de muñecos, concebido y plasmado por Hermenegildo Lanz, en sus dos facetas de *teatro de títeres*: De medio cuerpo y de volu-

¹ A. SORIA, “Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte” en *Lecciones sobre Federico García Lorca* (Ed. a cargo de Andrés Soria Olmedo), Granada, 1986, pp. 149-178 (especialmente, pp. 160-161 y 168-169).

men completo (*guiñol*) y recortado en un plano (*planista*). En la primera, se representa el “viejo cuento andaluz” *La Niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. “Dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca”. Y en la segunda el *Misterio (Auto) de los Reyes Magos*.

José Mora Guarnido, en sus dos artículos sobre el teatro de títeres andaluz, publicados en *La Voz* —el madrileño diario vespertino— (12 y 19 de enero de 1923) casi con igual título, se encarga de divulgar por toda España la originalidad de esta fiesta. Subrayemos una vez más, la importancia teatral de los muñecos —superior a los personajes reales—, y la colaboración del poeta, del músico y de Lanz, que

“talló los muñecos, abocetó los vestidos, pintó las decoraciones y embocaduras de la escena; armó en fin el complejo tinglado del retablillo”².

Lanz recordará después, con nostalgia todo el espectáculo del día de Reyes “El teatro de muñecos más sugestivo e interesante hasta ahora exhibido en los escenarios españoles”³.

2

De este conjunto plural, montado el día de Reyes, y de su éxito, se ha dicho —respecto a los muñecos— haber sido un ensayo, por parte de Falla de su obra, terminada en 1923 *El Retablo de Maese Pedro*. Las propias palabras de Lanz lo corroboran:

“...resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de Junio) había de estrenarse en París, con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*”⁴.

Henos aquí frente al tercer acto de la triple fusión artística (poesía, música y plástica) en clave de modernidad, tema al que se puede añadir alguna cosa.

En primer lugar, abre un capítulo de gran interés —tratado por los estudiosos de la obra de Falla— sobre sus afinidades literarias. Y está claro que su importancia, tanto cultural como estética —sobre todo— excede los propósitos de esta charla.

No obstante, hay que distinguir entre la adhesión profunda a determinadas obras y a sus autores, por las que Falla se ha interesado como composi-

² J. MORA GUARNIDO, *Crónicas Granadinas*. El teatro “cachiporra” andaluz, *La Voz*, 12 de enero de 1923, p. 2, col. 5 y s. (véase A. Soria, *art. cit.*, p. 158 y n. 21).

³ Marionetas (Textos Inéditos de Hermenegildo Lanz en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, Granada, Urania, 1978 (sin paginar). (A. S. *art. cit.*, pp. 160-161 y n. 22; p. 169, (esp., n. 49). Véase también Casa-Museo Federico García Lorca. Fuentevaqueros, *Exposición Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz: Teatro de Títeres, del 12 al 30 de octubre 1992* (con una hoja de Isabel García Lorca (*Recuerdos*)).

⁴ LANZ, *Marionetas*, *cit.*

tor, y los problemas que pueden surgir hasta presentarlas al público. En otras palabras: la vinculación de la música a la danza o a la poesía (y, en otra dimensión, a los recursos plásticos), en cuanto de *espectáculos* se trata, está sujeta a ciertas condiciones extrínsecas⁵.

El caso del *Retablo...* es muy especial.

Es una representación *di camera*, incluida, como es sabido, en una serie donde participaron otros autores, y encargada por la Princesa de Polignac. Falla había aceptado colaborar en 1918 y consta el ahínco en buscar el texto literario adecuado.

La princesa había invitado a varios artistas a realizar algo para una pequeña orquesta. Stravinsky, en principio, le ofrece su *Renard* (obra de cámara). Pero hubo dificultades en la traducción. En 1918, Stravinsky y Ramuz deciden hacer algo muy simple, de posible lectura, dramatización y baile, con una música separable del texto e interpretada como pieza (suite) de concierto. Este es el origen de *La Historia del Soldado* (que en la fiesta de Reyes es ejecutada por Falla en su reducción para piano (de 1922)⁶.

Prescindiendo de la nota de modernidad que representa el incorporar esta composición a la música de la fiesta, hay que destacar, ahora, un detalle excepcional. Ligará, en su momento, la obra de Falla (que en la fiesta infantil no se conoce), con ésta del músico ruso cuya audición –en realidad, un estreno– ha regalado Falla, gran pianista, a todos lo que llenan el salón de los García Lorca. Y sus relaciones, muy similares en el fondo, serán divergentes en sus respectivos procesos funcionales, como vamos a ver.

La Historia del Soldado –un cuento popular ruso, que recoge Afanasiev en su conocida colección, es adaptado por Charles Ferdinand Ramuz a la música de Igor Stravinsky...

En el *Retablo...* el primer elemento tiene también origen popular/tradicional: es el *romance viejo* que recoge Cervantes... Pero aquí se rompe la cadena. Mejor dicho: Cervantes lo crea todo literariamente. Pone el espectáculo entero: los títeres, el “titerero”, la melodía, el local, el público: Es un tejido de mayor complicación, aunque en apariencia se corresponda con el mismo movimiento de la *Historia del Soldado*. Esto es: los autores modernos reviven una tradición, suman dos fuerzas para obtener un producto en el presente. Pero al deshacer la trama, en el análisis, los elementos españoles resultan incomparablemente más ricos. Diríase que su modernidad es ya universal desde el siglo XVII. La doble perspectiva “realidad” y “ficción”, tan cons-

⁵ Las dos obras de mayor entronque literario son *El Sombrero de Tres Picos* y *El Retablo de Maese Pedro*, ya que *La Atlántida*, por varias razones, es un caso especial.

La primera, por voluntad de P. A. de Alarcón, no podía ser directa y libremente adaptada, fue necesario el libreto intermediario *El Corregidor y la Molinera* –mediando Martínez Sierra para reducir el cuento a farsa mímica– (1917). Dos años después (1919), la obra se transforma definitivamente en ballet, recobrándose el título alarcóniano, estrenado en Londres con su traducción francesa (*Le Tricorne*).

En cuanto al *Retablo...*, el homenaje explícito del autor a Cervantes, despeja toda duda en cuanto a afinidad directa. Sobre el proceso musical del *Retablo*, véase Luis Campodónico *Falla* (Solfèges, 13), París, Le Seuil, 1959, pp. 130-134-135; (178; 183; 187).

⁶ El argumento proviene de un cuento folklórico de los *Cuentos Populares Rusos* de Afanasiev, con sus personajes Soldado-Diablo-Princesa-Lector-Conciencia del Soldado, en la adaptación de Ch. F. Ramuz. Fue representada en 1923 en Weimar por los organizadores de la Bauhaus ante un público entusiasta donde estaban Paul Klee, Kandinsky y Busoni. Véase Erik Walter White *Stravinski*, Barcelona, Salvat, 1986, pp. 56 y ss. y p. 71.

tante en todo el decurso de la novela cervantina, aquí multiplica sus reflejos: hay que destacar con énfasis que el episodio quijotesco es, sobre todo, absolutamente regocijado y divertido. En sí mismo y en su secuencia contextual. Este cap. de la IIª Parte del *Quijote* –el XXVI– está incrustado entre el anuncio de la aventura del rebuzno –donde aparece el mono adivino y el que descubre la identidad de Maese Pedro– y el desenlace de la búsqueda del asno con el cómico y grotesco descalabro del héroe ¡Toda una secuencia de humor y de felicidad narrativa!

Conocemos ahora, directamente, a través del archivo de Falla, meticulosamente registradas en su correspondencia con Lanz, las vicisitudes ocurridas hasta la presentación de la obra en París⁷.

Falla da instrucciones para la decoración del cuadro 2º, llenas de acierto y sobriedad

“La decoración del 2º cuadro representa la Torre del homenaje del alcázar de Sansueña. Como fondo, grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la torre. Un moro de aspecto grave y ricamente vestido es el Rey Marsilie, hace diferentes apariciones por una galería exterior del castillo y que supónese conduce a la Torre del Homenaje. Melisendra es sorprendida por un moro que le da un beso en mitad de los labios. El Rey Marsilie manda prender al moro (guardias del rey Marsilio)

...

Como recordará Vd., deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspirados por los frescos de la Sala de la Justicia (color, indumentaria, etc.). *Por excepción*, no hay que seguir la indicación de Cervantes sobre la indumentaria mora de Melisendra⁸.

Inútil recomendar a Vd. la lectura de los capítulos de la 2ª parte del *Quijote* referentes más o menos al Retablo...”.

(Carta de M. de Falla a H. Lanz –desde París–, 28 de abril de 1923).

La contestación de Lanz (el 4 de mayo) es esencial para comprender toda la envergadura de la empresa.

En un papel con el membrete del Centro Astístico consigna estas palabras:

“Pondré todo lo poco o mucho que valgo a su disposición y a la realización del difícil encargo que me hace y procuraré salir airoso de esta empresa la más importante que se me presenta en mi vida y la que con más emoción acojo Dios me saque con bien”.

Menciona los seis personajes más importantes para el 2º cuadro, Don Gaiferos, Melisendra, Carlo Magno, Don Roldán, El Rey Marsilio y el moro enamorado, más la comparsaría. Y vuelve a remachar el propósito indicado por el músico, la inspiración inmediata

⁷ Reproducidas (en parte) en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, cit. (Notas descriptivas *Escenografía*).

⁸ “...y aquella dama que en aquel rincón parece, vestida a lo moro, es la sin par Melisendra” (*Quijote*, II, XXVI).

“Desde luego, todo lo haré conforme piensa inspirándome en las pinturas de la Alhambra, y estudiaré el movimiento de las figuras lo más completo posible”.

Otra carta (22 de mayo), revela la satisfacción de Lanz al superar las dificultades, con una hiperbólica embriaguez creativa

“Lo más fuerte y más rudo está vencido. Las cabezas completamente talladas las estoy pintando. Alonso Cano, Montañés y Mora quedan por debajo Dios me perdone”.

Añadiendo una nota humorística, quizá para paliar ese desfogue de su ego

“Soy el caballero de la Triste Figura seco y soñador, pero rompo mi Lanz— con brío y empujo en el momento en que una obra de Vd. me lo pida. (Perdón por el chistecito de mi apellido)”.

Hemos llegado ya al decisivo mes de Junio. Falla escribe, lleno de impaciencia, unas breves líneas (subrayadas en el texto autógrafa):

“Estoy deseando de ver sus cabezas y decoración, etc. Seguramente serán maravillosas y el nombre de Vd. ya admirado en toda Europa”.

Todavía, en la última carta, le dirá:

“Su *Sancho* admirable”.

Y esta correspondencia, además, revela el lujo de material plástico; porque las cabezas han ido acompañadas de fotos de Rogelio Robles Pozo, que junto a Fernando Vílchez y al propio Lanz, suman, en esta hora y haciendo honor a una continua tradición granadina, la fotografía a las demás aportaciones figurativas.

Como puede observarse, estos textos, por sí mismos son de tal elocuencia y vivacidad, que apenas necesitan comentario.

Pero su misma riqueza, reflejada en la compenetrada labor de Falla y de Lanz, debe ser apostillada, no ya por lo que sucedió entre Granada y París hace setenta años, sino por los elementos precursores, vivos y actuales en nuestro tiempo, que sintetizaríamos en tres momentos.

El primero, necesariamente por su calidad altísima, es el musical y cervantino, lo que hace intervenir a un tercer personaje —que ya estuvo presente (a través de las cartas)— en la preparación previa de los “Títeres de Cachiporra” del día de Reyes: Adolfo Salazar.

Su testimonio es un mensaje lejano, distante, completamente clausurado en su erudición. Viene de muy lejos. Procede de América —es decir, del exilio— si miramos al espacio y es mucho más remoto con respecto al tiempo, han desaparecido los principales protagonistas de aquellos acontecimientos. Sólo sobrevive Hermenegildo Lanz (Falla acaba de morir —también allende el mar— un año antes y Lorca, diez). Pero queda Cervantes, Cervantes ahora revivido en su centenario (de 1947), por lo que Salazar le ha dedicado un extraordinario trabajo crítico: “Música, instrumentos y danzas en las obras de

Cervantes”. Naturalmente, en él, hay una referencia obligada al *Retablo...* inserto en el cap. XXVI de la Segunda Parte (que pone de relieve, con humorismo, los conocimientos del autor del *Quijote* de los instrumentos pastoriles y, asimismo, de la lengua árabe, aplicados al *Retablo de la libertad de Melisendra...*⁹. Y, podría decirse que el silenciar –por sabida y citada expresamente por Salazar en 1929– la inspiración fallesca del episodio quijotesco, era ya un homenaje tácito al gran músico...

El segundo momento, nos concentra en la intuición de Falla y en su proyección sobre actitudes de gran actualidad en su sentido más general y, al mismo tiempo, detallista.

Su impulso ha movido, como acabamos de ver, la inspiración de Lanz. Pero, además, nos sitúa en la propia raíz de la tradición, es decir en sus componentes medievales.

Falla conoce ese espacio plástico maravilloso de la Sala de la Justicia (o del Tribunal o de los Reyes) donde se ofrece a la vista una estampa auténtica de la Edad Media *completa*, que sólo Granada puede exhibir.

La figura humana al lado de la abstracción caligráfica e inanimada del arabesco, contigua al corazón del palacio de la Alhambra, el Patio de los Leones.

(Las dos mitades en que se divide el milenio medieval se acodan en el mismo sitio. La mirada del artista es segura y puede indicar justamente las escenas que el pintor asirá en su “movimiento”... Pero ha sido provocada por algo que supera el lugar y la historia: la poesía). Reyes y otros personajes, animadores de escenas de reposo o de caza, pintadas con vivos colores, como de miniatura, ilustran una narración medieval. Representan, por lo pronto, la unanimidad poética del Medioevo. Y es muy interesante que el músico, para la plástica de ese retablo de figuras en la ciudad de Sansueña, que va a recrear su partitura musical, sugiera precisamente esas pinturas y no otras. Porque éstas son las más adecuadas: pinturas poéticas para una narración en la que los principales personajes –nada menos que Carlomagno, Marsilio, Roldán–, vuelven a las torres de la ciudad de Sansueña, casi tan poética y semifantástica como “...*Sarraguze. ki est en une muntaigne* (Chanson de Roland, 1,6).

Y este arranque, nos lleva al último de estos momentos, del que no quiero dar fechas pero que podría decir que se encuadraría en estos años, los de las décadas finales de siglo, cuando los medievalistas –filólogos, es cierto, más que historiadores– revelan los detalles de las tres culturas –cristiana, judaica y musulmana–, que han dado a la Edad Media española un color único, de tal modo que no sólo los estudiosos de arte, penetran los estilos mixtos (mozárabe y mudéjar), sino que los antropólogos o los sociólogos se interesan por la riqueza de matices y por las variedades, las especies que casi dan el tono de la Naturaleza a este vivo mosaico de la Historia...

En la Casa Museo de Manuel de Falla, se perpetúa, como todos saben, el tributo perenne de la ciudad al músico. Junto al instrumento de la inspiración y del trabajo minucioso y tenaz –el piano– pende de la pared el pergamino por el que se le nombra hijo adoptivo de Granada. Fechado en 1927,

⁹ *NRFH*, II, 1948, p. 42 y p. 52.

es una obra de arte simbólica, debida a Hermenegildo Lanz. Hoy la podríamos considerar como un compendio de toda esa feliz aventura de 1923 (la “segunda salida” fuera de España, de nuestro artista, pues había iniciado en Lisboa sus primeros acercamientos a las nociones de dibujo).

Con trazos sumarios, pero muy auténticos, se sintetiza, en ofrenda a Falla su universo granadino. Un mundo estilizado, pleno de encanto ingenuo y medieval.

El artista ha agrupado los elementos externos de la vida del músico, vistos escuetamente, con aire de miniatura, infantiles y sobrios: fondo de la Alhambra y la Sierra con nieve, árboles verdes y florecidos, caballero a caballo, dama, primavera de aves canoras, los dos ríos que se unen, la casa del quehacer musical sencilla y blanca y el templo donde se reza. Se ha captado el espíritu y huelgan decoraciones y tópicos. En ese mismo año, Granada había conocido el *Retablo...* en el Coliseo Olimpia, que había abandonado momentáneamente su papel de cine de moda, todavía, aunque por poco tiempo, mudo. Pero cargado de valores de expresión para muchos, inigualados después.

3

Tras la creación del *Retablo...* en 1923, Lanz se alejará por algún tiempo de Granada trasladándose a Azuaga (Badajoz). Pero, en 1926, le tenemos de nuevo entre nosotros.

Al tratar en conjunto de esos apretados años veinte granadinos, en 1987 y en un discurso académico, hice un intento de periodología. Presenté como “Años Mágicos” –por su mayor densidad y variedad– al trienio 1927-1928-1929, con el preámbulo de 1926.

No planteé la cuestión, sin concretarla al fin, de si aquella actividad fue general o minoritaria. Creo aún que, por el elevado carácter artístico (obras de arte y de literatura) del periodo acotado, éste tenía que ser, por fuerza, minoritario. Pero, a su vez, mayoritario frente al público.

Las protestas anti-elitistas se multiplican y son de buena fe. Y, por otro lado, las dimensiones demográficas de la ciudad –menores que las actuales– permitían una mayoría fácil. Además, desde el punto de vista sociológico, los estratos no acusaban las distancias de otras ciudades provincianas.

Estas consideraciones parecen necesarias antes de enfocar la figura de Lanz como aguafuertista –su primordial vocación plástica–. Y también, muy en relación con ella, su faceta profesoral. Ambas parcelas –anticipamos– son, asimismo, sostenidas por los pilares de su creatividad, ya señalados –modernidad y comunicación–.

Su formación en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, con su perspectiva de disciplinas y premios, perfilaban a un artista académico que se concentraría, muy joven, en el dibujo y en el aguafuerte. En ese mismo tiempo, obtiene la plaza de profesor de dibujo en la Escuela Normal. Pero no hay que olvidar un complemento especial: dos años de ar-

te decorativo e industrial, en su museo de Madrid, fundado por Rafael Domenech (Catedrático de Historia y Estética en San Fernando).

Todas estas menciones administrativas –intercambiables con las de hoy– tienen un trasfondo. El profesor de dibujo y de grabado, amplía sus conocimientos en las artes decorativas, organizadas por un profesor muy ilustre, pero de historia del arte y de estética. Todo esto, en lenguaje de hoy, se podría resumir así: *dibujo incrementado por diseño*. Pero en unas fechas trascendentales: las que –por consenso casi universal– marcan el despegue moderno de nuestra centuria y dan en todo el mundo su esquema distinto.

No voy a insistir más: las actividades de Lanz, desde su asentamiento en Granada son actuales. Nacieron ya con una nervadura dinámica y su renovación tuvo –según pienso– más de ensayo que de reto. Lo que no quiere decir nada respecto a la expresión artística propia ni a la confrontación con el público. El talante y la libertad del artista condicionan los comportamientos, pero no todas las veces.

Por suerte para nosotros y para nuestra ciudad, Hermenegildo Lanz encontró un ambiente propicio al que –como ya hemos visto– se entregó con ardor.

En ese año de 1926, la creación del Ateneo, sirve de motor para arrastrar a otras instituciones de Arte. El Ateneo nace con una amplia tolerancia de ideas y por consiguiente, de formas. Su tono oferente, sin embargo, se haría sentir en acciones peculiares nacidas de visiones generales sobre la ciudad y su cultura (Ya en este discurso de 1987, apunto algunas sugerencias para relatar el abandono del Modernismo artístico y su substitución por una estética nueva. Pero resaltando la falta de estridencia y de alharacas en esta más bien “implantación de novedades”. Y en estos virajes, mucho tuvo que ver Lanz, como se dirá brevemente).

La relación del artista con la ciudad y su paisaje es esencial en la producción de la xilografía que constituye el álbum o colección de Estampas Granadinas.

A partir de la Exposición de mayo de 1978 (año en que se inicia públicamente –con timidez y sinceridad–, la recordación pública de Lorca y de Lanz) es posible la mirada de conjunto a la obra del grabador.

Hay que destacar el contacto con el ámbito granadino, el tránsito de lo castellano a los perfiles –también austeros de “San Nicolás”, “Los Puentes del Dauro” o “Placeta de San Gil”, todos de 1918–. Pero las estampas afianzan la serie.

No es de nuestra competencia el análisis, propiamente técnico y artístico de los aguafuertes (que serán estudiados por especialistas de arte en este ciclo). Por tanto, sólo una sucinta ojeada por los lugares que atrajeron la mirada del dibujante. Esto es: una “divagación pintoresca”.

De las 20 estampas del álbum, Alhambra y Generalife recaban, respectivamente, 4 y 2 xilografías. El resto nos lleva al núcleo urbano fundamental, con su orden jerárquico. El “encumbrado Albaicín” –como dice el romance– se lleva 9 ejemplares, algunos reducidos a símbolo (Calle del Albaicín nº 12, y Casa Albaicinería nº 16).

Querría ahora mostrar una mención de este álbum de estampas, de fuera de Granada. Una visión a nivel nacional y hecha también en un medio de

comuniación muy idóneo: la revista *Blanco y Negro* (1 de agosto de 1926. Nº 1.837).

Se trata de una sección fija, ilustrada y muy breve “Calendario y El Lunario”. La *Vida Breve* por un Ingenio de esta Corte.

He aquí el texto:

Miércoles

“Leopoldo Torres Balbás es el arquitecto de la Alambra. Como tal, vive allí en el recinto del alcázar maravilloso.

...

Regresado de su excursión, me escribe. Pero su carta [...] acompaña a un presente. Acompaña a una bella colección de “Estampas de Granada”, grabadas en madera por un refinado artista de allí, amigo de todos mis amigos de allí, Hermenegildo Lanz, de muy limpia vocación estética, en aquel que cierta loa en verso –que abrió, a guisa de discurso inaugural, uno de los cursos que, en el siglo XVIII estableció la Casa-Lonja de Barcelona– llamaba, con graciosa caracterización:

“El arte de grabar fino y pausado...”.

A mí, dentro de la serie, las imágenes que no se refieren a la Alhambra, me gustan más, en términos generales. El hechizo de la Alhambra, es probablemente demasiado tenue, demasiado vaporoso y musical, para ser trasladado a la sequedad del boj y a su áspera caligrafía de blancos y negros. Prefiero, para contado así, lo bronco del Sacro Monte, la mancha de un campanario entre la nieve, la mueca de las cosas en la Cuesta de las Arremangadas...

¡Granada, cien aspectos distintos y en cada aspecto, una maravilla! Gran solución, Granada, para un reposo a los principios del verano. Ahora mismo acaban de escogerla –en una excursión, a la verdad, un poco absurda– Maurice Maeterlink, Pierre Benoit, el general Magin”.

Un ingenio de esta Corte (firma autógrafa).

El artículo ocupa dos páginas. En la 1ª [1] “Olivo de la Vega”, grabado al boj de Hermenegildo Lanz [2] “Sierra Nevada”, grabado al boj de H. L. En la 2ª [3] “Cuesta de las Arremangadas”, grabado al boj de H. L. y [4] “Cuevas de Gitanos” grabado al boj de H. L. (éste muy reproducido).

4

No querría abandonar el grato taller del artista, sin esbozar, al menos el último punto de mi charla, tocante a su tarea docente, profesoral, prodigada en diversos centros aparte de los granadinos.

He dicho “esbozo”, aunque más bien sería decir “sugerencia”. Pues merece la pena un estudio a fondo, documentado, donde intervinieran los antiguos alumnos y alumnas suyos, supervivientes, que se acordasen de su peculiar enseñanza...

Porque hay, sin duda, tanto ahora como lo hubo siempre, profesores artistas con su discipulado. A veces numeroso y otras –caso extremo– muy escaso. De tipo personal o de grupo. Ignoro si Lanz tuvo este tipo de dis-

cíbulos-artistas como grabador. Probablemente sí, pero no es éste mi objetivo, sino otro más ambicioso: la enseñanza del *dibujo* (como “principio general de la reproducción/creación plástica” a unos alumnos indiscriminados (léase también “impreparados” “reacios” o “totalmente no dotados”) que tienen que estudiarlo obligatoriamente. Una cuestión por extremo interesante.

Es justo, la de las Escuelas Normales (o de Magisterio), donde los futuros maestros y educadores han de aprender esta materia por ser artística, expresiva y comunicativa. Y hay que pensar en este universo de hoy, con millares de signos pictográficos y símbolos o logotipos, que hacen palidecer y borrarse las “Empresas” y “Emblemas” medievales o barrocos... (frente al mundo de Lanz, indudablemente, mucho más reducido).

Cuestión, en realidad –repito– que incumbe a una esfera muy amplia. Pero no ajena a la evolución (o a las revoluciones) de las artes plásticas. Al revés: profundamente implicada en ellas.

En cualquier experiencia de dibujo (la del bachillerato, p. ej.) es posible la dualidad entre un academicismo rígido y unos trazos abstractos o “libres”. (Y así estaba dispuesto oficialmente: un curso de dibujo lineal previo al curso de dibujo artístico) ¡Para muchos chicos y chicas, el tiralíneas, el compás y las mediciones eran una monstruosa pesadilla (“trazar a escala un cuarto bocel”!... Pero ¿qué sucede cuando el maestro, no sólo tiene una sólida formación de dibujante con técnicas complicadas: 1) que a la vez es moderna, 2) que trata de despertar y buscar en el alumno la expresividad comunicativa y, 3)...El mundo puede abrirse a panoramas imprevisibles, prodigiosos...

Hemos comenzado con la valencia –en sentido químico– de Lanz enlazada con la música de Falla. Y ahora, como colofón, otra valencia suya combinará con la poesía.

Las dos estampas del Sacromonte: “Una Cruz de Sacromonte” (nº 17) y “Cueva de Gitanos” (nº 18), hacen inmediatamente pensar en el esquematismo del *Poema del Cante Jondo* lorquiano: Cruz (de Seis Caprichos).

La cruz
(Punto final
del camino)
Se mira en la acequia,
(Puntos suspensivos)

y Cueva (del Poema de la Soledad).

[Seleccionamos su final]
...
Y la cueva encalada
tiembla en el oro
(Lo blanco sobre lo rojo)

Un gran etimologista, Yakov Malkiel dice que los filólogos, al envejecer dan en buscar etimologías. Y aunque yo no sea, propiamente un filólogo, he aplicado este etimologismo a Hermenegildo Lanz. A su nombre y su apelli-

do, raro para un sevillano, pero que resulta emblemático, compendioso de toda creatividad plástica.

El nombre, del santo germánico de sangre real, visigodo y mártir. Y el apellido, de un topónimo, de un pueblecito navarro al sur del puerto de Velate. Muy pequeño, sí. Pero al que el rey Teobaldo dio fuero en la segunda mitad del siglo XIII.

Este hombre, artista y bueno (en el sentido machadiano de la palabra), me ha concedido el honor de que abra la cortina de su merecido homenaje centenario.