

María Maynar en Aragonesa de Arte

Maynar dedica a su madre esta exposición, “Del engendrar”, delicada, exquisita, rotunda, poética y colorista. Produce un rapto visual en el espectador tal, que en cuanto éste atraviesa el umbral de la Galería, el resto del espacio se desvanece, tal es la energía cromática y textural que despliega María. Digo textural porque es una pintura de texturas textiles y diseños que nos transmiten la dedicación laboral en Barcelona de María Maynar al campo del diseño textil, de manera que los perfiles del dibujo de los diferentes tejidos y su intenso colorido afloran en estas pinturas en acrílico sobre lienzo o vinílicas sobre tabla, con un aire de ensueño y misterio, aunque partan de lo cotidiano y muy femenino y de ahí su referente materno (“Lo cotidiano y el misterio”, la pieza cumbre de la muestra). Cuánto de conexión con las madres tenemos las mujeres entre telas y agujas, alfileres y costuras, en esa necesidad básica para la humanidad de cubrirse y abrigarse, ya en sus orígenes, tarea asignada a las mujeres, desde las primitivas vestimentas de pieles blandadas con los dientes y cosidas por agujas de hueso, a los posteriores telares, de simples bastidores en los que colocar la urdimbre y entrecruzar la trama, como los que aún utilizan las mujeres guatemaltecas para manufacturar sus gülpiles. No hay recuerdos americanistas pero sí africanistas como en ese “batik” que aflora en el cuadro titulado “Archivo de formación”, fruto de la “aldea global” en la que ahora habitamos.

No sólo tejidos, también bordados de sobrepuesto o “reposteros” se aluden en obras de Maynar, como en “Soñé que te encontraba”, de un color tan intenso y una voluntad de “ser moderno” que recuerda tapices de Lurçat.

A veces las referencias a los textiles son todavía más exquisitas y enlazan con los encajes de Brujas: la pareja de

cuadros “Binomio ternario”, cuya parte superior recuerda la caja de los hilos de cualquier costurero femenino. O recuerdan los mantelitos de encaje para las paneras que quedan sugeridos en “Otro en uno” o “Sustrato”, precisamente realizados en papel (además de acrílico y sobre tabla), o enlazan con esos efectos: “Contemplación III” (éste ya en acrílico sobre lienzo).

Belleza, sensibilidad y femineidad en una exposición que no hay que perderse.

El arte de Oriente en Madrid

Con el título *Orientando la mirada* se celebra en la Sala de las Bóvedas del Centro Conde Duque de Madrid, del 25 de febrero al 24 de mayo, una extraordinaria exposición con una selección de 150 obras de arte de la India, Tíbet, Nepal, China, Tailandia, Camboya, Java y Japón, que se conservan en distintos museos y colecciones públicas ubicadas en la capital de España. El comisariado de la exposición ha sido realizado por el Grupo de Investigación Asia, dirigido por Carmen-García Ormaechea, coordinado por Mª Jesús Ferre y formado por Matilde Arias, Pilar Cabañas, Isabel Cervera, Cinta Krahe y María Román, todas ellas grandes especialistas en las distintas parcelas del arte oriental que se presenta en la exhibición y, también, autoras de las fichas catalográficas y de los estudios del excelente catálogo editado.

Ciertamente, la exposición es una magnífica ocasión para ver un amplísimo panorama del arte asiático con piezas que habitualmente están muy dispersas o no se exhiben. El montaje, elegante y sobrio, resalta la belleza de obras de arte muy diferentes en cuanto a tamaños, materiales y procedencia. De

este modo, hallamos lacas *namban*, cerámicas chinas y japonesas, bronces chinos, miniaturas del Imperio Mogol, pinturas chinas y tibetanas, grabados *ukiyo-e* de Japón, pequeñas tallas en marfil japonesas y esculturas de la India y el sudeste asiático. Todas estas piezas se presentan en un discurso expositivo en tensión entre la elegante presentación de la belleza del arte oriental y una exposición de tesis que aborda la evolución del contacto de Occidente con el arte de Asia oriental desde la Edad Moderna y las distintas lecturas que han tenido estas piezas desde objeto de lujo y exotismo a objeto como manifestación cultural.

Aunque el título *Orientando la mirada* pudiera asociarse a una voluntad didáctica, la exposición no pretende convertirse en una “introducción al arte oriental”, pues, ni el discurso expositivo, ni la ausencia de textos explicativos en paneles apuntan hacia ese enfoque. Así, las piezas no se agrupan por períodos históricos ni por culturas o religiones. No obstante, los comisarios han presentado una exhaustiva información sobre las obras expuestas de manera indirecta, mediante el catálogo, las (muy recomendables) visitas guiadas y un servicio gratuito de auto-guía mediante auriculares en las que pueden escucharse los comentarios sobre una selección de las obras más representativas.

Por nuestra parte, sólo podemos recomendar vivamente esta exposición a todos los amantes del arte oriental, que sin duda disfrutarán ante el detallismo decorativo de un sagrario *namban* del siglo XVII, la delicadeza de las preciosistas pinceladas de las miniaturas indias, la belleza de las mujeres de los *ukiyo-e* Utamaro, el vivo colorido de los *thangkas* tibetanos o la solemnidad de los bronces de Buda.

Simon Boccanegra a través de la fonografía

Verdi y su ópera Simon Boccanegra

En el 31 de julio de 1856 Verdi informa a Piave, su libretista, de que ha encontrado materia para musicar, y el 23 de agosto le escribe de nuevo anunciando el título. Pero cómo llega el autor a elegir un argumento no publicado hasta la fecha en italiano, e incluso, cómo llega a sus manos el drama español, permanece hoy día como una incógnita no resuelta, no existiendo documentación alguna que aluda a la cuestión. La nueva obra, "Simon Boccanegra", se ocupaba de este personaje histórico, pirata del siglo XIV que llegó a ser Dux de Génova. El tema era típicamente verdiano, con una trama paterno-filial muy del gusto del compositor. Verdi indicó a Piave que versificase un libreto que él mismo ya había escrito. El trabajo se interrumpió con ocasión de nuevos viajes de Verdi a París y Londres para proteger sus intereses. Estando en París, además, supervisó la representación francesa de "Il trovatore", para la que escribió una música de ballet y amplió el final, dedicando el tiempo inmediatamente posterior a un proyecto para el San Carlo de Nápoles sobre "El Rey Lehar" que nunca vio la luz.

Retomó el Simone, que se encontró con el habitual problema de la censura, pues el drama tenía amplias connotaciones políticas: aquel Dux del siglo XIV había expresado su visión de una Italia unida y Verdi tenía la intención de reflejar en su ópera todo el horror de las guerras fraticidas de la época, saliéndose esta vez con la suya no aceptando ningún cambio en el libreto. Cuando a comienzos de 1857 abandonó París para dirigirse a Sant' Agata (su residencia en Bussetto) no tenía terminada la ópera. Había partes del libreto de Piave que no le convencían y encargó al poeta Antonio Somma, quien después será el libretista de "Un ballo in maschera", que interviniere

retocando el libreto. Charles Osborne apunta, sin embargo, que estas correcciones fueron hechas por Giuseppe Montanelli, político y ex profesor de derecho exiliado en París, opinión que sigue o comparte Marcello Conato. No obstante, parece más acertada la primera posición, pues como señala Máximo Milà, existen dos cartas que Somma envía a Verdi con pasajes enteros del Simone versificados de nuevo, diciendo con claridad: "...Vi mando a posta corrente i cambiamenti che mi chiedete...". En conclusión, y a falta de prueba en contrario, el patriota Montanelli no fue quien metió mano al libreto de Piave.

Cuando Verdi llegó a Venecia a mediados de febrero para ensayar, todavía no había compuesto uno de los actos y le quedaba por orquestar toda la obra. El estómago lo seguía martirizando. En esos días escribía: "Ho lo stomaco in pezzi...Ti ripeto che son quattro giorni che non faccio una nota". En medio de esta desagradable situación concluyó el trabajo con cierta premura y estrenó la obra el 12 de marzo de ese año en el más bello de los teatros italianos, con un reparto comandado por el barítono Leone Giraldoni, dejando al público insatisfecho, no mejorando la situación las representaciones ulteriores.

Una parte de los críticos censuró al público y admiró el modo en que Verdi había utilizado la orquesta, dispuesta probablemente por primera vez a la manera moderna, es decir, por familias de instrumentos, así como su elocuente recitativo, aunque hubo también quien le censuró escribir como Wagner, al que en realidad no había tenido ocasión de oír, opinión suscrita dos años después por Abramo Bassevi, quien definirá el estilo del Simone como una "cuarta manera con la que el compositor se acerca a las formas de la música germánica siguiendo el rastro del famoso Wagner". Otros, por el contrario, manifestaron perplejidad y algún descontento por la oscuridad de la acción y, sobre todo, por los nuevos aspectos formales: la mayor importancia de los recitativos acompañados, el predominio del canto declamado sobre el canto

ornado, la prevalencia de combinaciones armónicas sobre la melodía o la novedosa instrumentación. Aspectos formales éstos que responden a un deliberado propósito de Verdi de salir de los esquemas preexistentes, “consciente del riesgo que corría de perpetuar las formas gloriosas de Rigoletto y Trovatore y convertirlas en fórmulas, aprisionándolo en la cansina repetición de éxitos pasados, como sucedía a sus colegas italianos y extranjeros”, como bien apunta el historiador Miguel Ángel Martínez Artola. En suma, necesidad de renovación creadora que, en palabras de George Martin, se dio en lo musical pero sin parangón en la parte teatral, pues “es evidente que el público consideró largo y aburrido el recitativo y muy confuso el libreto. Ni Verdi ni Piave habían podido condensar la extensa pieza para obtener un drama musical en que los motivos y la acción fuesen claros”.

En efecto, incluso después de la cuidadosa revisión del libreto de Piave a cargo de Arrigo Boito hacia 1880, en la que luego entraremos, varias situaciones dramáticas enrevesadas no encuentran respuesta:

-¿Cómo consigue Jacopo Fiesco, abuelo de Amelia Grimaldi, que es en realidad María Boccanegra, recobrar a su nieta que fue secuestrada cuando era niña?

-El orfebre Paolo Albani persuade en el prólogo a los genoveses para que elijan a Simone como Dux y a Simone a aceptar el puesto. Cuando éste descubre que la amada de Paolo es su propia hija, ¿por qué se niega a que Paolo se case con ella si él mismo aceptó la dignidad de Dux para poder casarse con la madre de María?

-¿Es verosímil que Gabrielle Adorno pase tan rápidamente de ser enemigo mortal de Simone e intentar matarlo por su propia mano a erigirse en su campeón en la lucha entre güelfos y gibelinos?

A esto hay que añadir los múltiples acontecimientos que se

suceden, no sobre las tablas, sino fuera de escena, que hacen que la obra sea difícilmente inteligible, que la acción se extiende a lo largo de más de veinte años, que muchos personajes importantes utilizan nombres falsos, que se presuponen conocimientos de la historia de Génova, con sus luchas entre güelfos y gibelinos, entre aristócratas y plebeyos, que se tejen innumerables intrigas, se elaboran planes, el amor se transforma en odio y viceversa; y que todo esto está puesto en música, cuyo constante fluir instrumental hace difícilmente comprensibles amplias partes del texto.

A pesar de la realidad que muestran estos ejemplos, Verdi se sintió decepcionado, escribiendo días después a la condesa Maffei: "Il Boccanegra ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande come quello della Traviata. Credevo d'aver fatto qualcosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato". Y tras el fracaso de la Scala, decía a Ricordi: "Il Boccanegra non è inferiore a tante altre mie opere più fortunate di questa". Verdi siempre confió en esta obra considerando haber hecho algo decente, llegando a aseverar tras su estreno en Milán que si al público se le calmara un poco la sangre quizá podría darse cuenta de que en el Simone se contenían algunas intenciones que no deberían ser despreciadas. De viejo confesó a su sobrino Carrara que "había querido a esta obra como se quiere al hijo jorobado". En cualquier caso, el destino indujo a Verdi a enredarse en un drama que excitó su pasión sin aportarle un marco adecuado para encuadrarla, lo que sucedería, y solo parcialmente, en 1881.

Y hacia ese año caminamos: tras una treta urdida por Giulio Ricordi, al que le había aconsejado el modo de proceder Giuseppina Strepponi , Verdi se mostró interesado en la revisión de Simon Boccanegra, tenía algunas ideas claras y estaba dispuesto a trabajar de inmediato si se hallaba libretista. Ricordi propuso a Boito, que no mostró mucha disposición al inicio por considerar el libreto de Piave anticuado y absurdo, pero pronto quedó contagiado por el

entusiasmo que de Verdi emanaba, concluyendo la empresa en menos de seis meses, estrenando con éxito en la Scala la obra revisada el 24 de marzo de 1881, con un reparto de campanillas, que incluía al mítico tenor Francesco Tamagno, a cuyo frente estaba el barítono Victor Maurel, al que se cuenta que el autor le prometió, a cambio del riesgo del estreno de esta nueva versión, crear para él, como así fue, el personaje de Iago en su futura ópera, Otello, que por la vía de hecho estaba ya siendo tácitamente aceptada por el viejo maestro.

La labor mayor de adaptación, y entramos ya en la comparación que se hizo de ambas versiones, la dio el primer acto, pues Verdi ya había escrito en 1879 que no hacía falta tocar nada del Prólogo, aunque luego suprimió el breve preludio, ni del último acto y del segundo, del que sólo cambiaría algunos compases aquí y allá, variando en la versión definitiva los arranques de ambos actos.

Había que rehacer, pues, el primer acto, darle relevancia, variedad y mayor vida, conseguida a través de los siguientes cambios:

-Conservó la cavatina de la soprano, pero facilitando prudentemente su línea vocal, pues la estrenada en Venecia por Luigia Bendazzi, que disponía de óptimos agudos, era demasiado arriesgada para que fuera fácilmente aceptada por las divas del momento.

-Modificó la orquestación, confiando a las violas y maderas la introducción, que se ven interrumpidas sin cesar por trinos de los violines, lo cual, junto al movimiento sincopado de oboe y clarinete que intervienen a continuación, reproduce sonidos propios de la naturaleza, comunicando al oyente la impresión de estar viendo un jardín.

-Suprimió la cabaletta de Amelia que venía tras la intervención de Gabrielle “Cielo di stelle orbato”

-Modificó los dúos de ésta con el tenor y con Simone, dando a

este segundo un desarrollo melódico distinto

-Sustituyó el dúo del juramento de vendetta proclamado por Fiesco y Gabriele en el primer acto por una bendición de Fiesco a los prometidos en la versión de 1881

-Cambió radicalmente el segundo cuadro de este acto, inspirado Verdi por dos cartas de Petrarca dirigidas a los dogos de Génova y Venecia en las que condenaba las luchas fraticidas entre las dos repúblicas, pasando la acción de desarrollarse en la primera en una plaza pública que festeja el aniversario de Boccanegra y estar lleno de animación y de color, local y exótico a la vez, en el que hallamos un concertante, el sexteto con coro «Ella è salva», digno de figurar entre las mejores realizaciones verdianas de esos años, a la gran escena del Consejo, en la segunda, en el Palacio de los Abati, que constituye una de esas grandiosas escenas de masas llenas de expectación y dramatismo en las que Verdi es un maestro y que anticipan por momentos el acto I del futuro Otello. Paolo ha intentado secuestrar a María con ayuda de Lorenzo, un aventurero. Pero el intento ha fracasado, Gabriele pudo salvar a su amada y matar al sicario. En ese momento, una masa popular furiosa exige venganza para el plebeyo, al que cree asesinado sin motivo por un aristócrata. Gabriele acusa incluso al mismo dux de haber colaborado en el intento de secuestro. Nadie sabe que María es hija del dux; antes bien, hay rumores de que es su amante. Amelia se pone entre los partidos en lucha que ya están a punto de enfrentarse con las espadas. Es necesario encontrar al hombre que planeó el crimen. Finalmente, Simón consigue que Paolo no sólo reconozca el hecho, sino que se maldiga a sí mismo. La muchedumbre, susurrando de forma casi fantasmal, toma sobre sí la maldición y Paolo huye aterrorizado. A este contexto pertenecen, entre otras, la noble exhortación del Dux “Plebe, patrizi, popolo” y las amenazas, preludio del futuro Iago, de Paolo, en medio de la compleja y sabiamente expuesta actividad del coro; también el cordialísimo ruego de Simón “Piango su voi”, con su

espléndido “E voi gritando amor”, al que sigue el amplio y vibrante motivo de Amelia, en fa# mayor, “Pace! Io sdegno inmenso”.

Más de media hora de música, en definitiva, diversa entre el 57 y el 81 que no queda sólo en estas antedichas piezas de mayor calado, sino que al lado de ellas son incontables las diferencias menores, tanto en las escenas recitadas como en arias y dúos y sus respectivos acompañamientos orquestales, tratados, citando textualmente a Santiago Salaverri, en el 57 a la manera convencional del período medio verdiano, a diferencia de la versión posterior, que se decantará, a riesgo de cierta incoherencia estilística, por una especie de natural «conversación en música», por un tratamiento orquestal que da auténtico soporte al pensamiento musical y dramático y por la opción por un continuum musical frente a la sucesión de números cerrados.

Una regla general afirma que de la revisión de una mala ópera (y con esto no quiero juzgar al primer Simone como tal) jamás se obtiene una gran ópera y Verdi lo sabía bien. Como había explicado al comienzo a Boito, “la mesa está desequilibrada, pero arreglando una pata o dos podremos conseguir que se sostenga”. Como sentencia Georges Martin, “Verdi alcanzó este objetivo limitado. La segunda versión es mejor que la primera en todos los aspectos, y es la modificación más exitosa de una ópera que Verdi realizó jamás. Antes la obra estaba muerta; después, siempre vivió”.

Repasso de las grabaciones de audio completas aparecidas hasta la fecha:

-La primera de ellas, con las huestes corales y orquestales de la BBC, bajo la batuta de John Matheson, de diciembre de 1975, según las notas del libreto de la discográfica Ponto, o del 1 de diciembre de 1976 si hacemos caso al sello inglés Opera Rara, que también lo ha publicado, en edición tan cuidada como cara, ofrece una dirección correcta y matizada,

con el punto justo de fuerza y dramatismo, que deja cantar a las voces sin cubrirlas ni forzarlas, siendo generalmente oportuna en la elección de los tiempos. Sesto Bruscantini, barítono protagonista de esta versión, en un papel lejano de sus habituales roles bufos, muestra nobleza de acentos y salud vocal, aunque se echa en falta una mayor concentración armónica y un timbre más oscuro y denso, carencias que lo ponen en cierta evidencia frente a las más timbradas voces de sus compañeros de reparto. Gwynne Howell es un Fiesco de una pieza, cavernoso y metálico, pletórico de facultades. Bien el Paolo de William Elvin, quien, salvo un vibrato demasiado stretto en la zona alta de su tesitura, no desmerece del resto. Josella Ligi (quien cantara el mismo papel en Madrid en 1978) delinea una Amelia de voz con cuerpo, extensión y bonito color, pero algo dura y, consecuentemente plana, en el extremo agudo, no cerrando con el éxito que podría esperarse por sus abundantes medios la cabaletta del acto primero ni el concertante final del mismo, donde el Do sobreagudo que emite, amén de rácano, raya en el grito. El tenor canadiense André Turp cumple con holgura su cometido, pues a pesar de cantar algo abierto en el centro, su canto nunca se muestra desapoyado, supliendo el desgaste provocado por 26 años de carrera y una técnica no siempre ortodoxa con una entrega poco común en un cantante no latino.

-En los días 4, 6 y 8 de agosto de 1999 se grabaron en vivo las funciones programadas de esta primera versión del Simón de 1857 en el marco del Festival Martina Franca del Valle D'Itria, comercializando posteriormente Dynamic testimonio del evento. Renato Palumbo dirige a la heterogénea Orchestra Internationale D'Italia sin criterio uniforme, siendo únicamente aceptable en los momentos íntimos, perdiendo el norte en concertantes y tiempos rápidos, que acelera sin mesura y transforma en efectismo machacón. De los cantantes, mentar la corrección de Francesco Ellero D'Artegna como Fiesco, cuya voz, sin ser de primera, cumple con dignidad, al igual que el Paolo de Nikola Mijalovic. Del tenor, Warren Mok,

mejor no hablar: en los años 50 del siglo pasado no hubiera alcanzado ni la categoría de comprimario. Hoy, lamentablemente, basta con que se afinen más o menos las notas y no se destaque demasiado para protagonizar una producción. La soprano Annalisa Raspagliosi ni molesta ni atrae, pasando su rol sin carencias evidentes ni hitos destacables. El protagonista, Vittorio Vitelli, amigo y colega del conferenciante, formado en la escuela italiana de canto a través de maestros como Giulio Fioravanti o Magda Olivero, afronta el papel de Boccanegra demasiado joven, pues en esas fechas no contaba ni treinta años de edad, lo que si bien le podía ayudar a caracterizar al Simón 25 años más joven en el Prólogo, le obliga a oscurecer la voz artificialmente en el resto de la ópera. A ello se unen reiterados avacamientos del sonido (voz portada de abajo a arriba) que ensucian parcialmente una prestación noble y entregada, de un fraseo de gran clase, sobrio, elegante y emotivo, por medio de una voz de emisión fácil que hoy día ha adquirido la rotundidad de la que entonces carecía y que nos ha mostrado recientemente en el Liceo de Barcelona encarnando el Barnaba de la "Gioconda" o en la Scala de Milán con el Amonasro de la conflictiva "Aida" de la espantada de Alagna.

En cuanto a la versión de 1857, eso fue todo, pasando a continuación a la ya muy nutrida discográficamente del 81:

-De una retransmisión radiofónica del Metropolitan Opera House de Nueva York del año 1939 da fe el sello Melodram en una representación feliz bajo la firme supervisión de Ettore Panizza, mano derecha de Arturo Toscanini durante 20 años en la Scala, al que sólo se le puede reprochar, en consonancia con Fernando Fraga, alguna urgencia en los tiempos, como sucede con el aria de Fiesco. Los cinco solistas construyen personajes de una pieza, con voces rotundas y teatrales: Tibbett tiene la suficiente anchura vocal, extensión y buena técnica que le permite usar medias voces y sfumature, delineando uno de los mejores Boccanegra de la historia. El

Fiesco de Pinza está en esta misma línea: voz bella, oscura, plena, noble y variado fraseo, sublime acentuación, en definitiva otra prestación vocal para recordar. La Rethberg conforma una Amelia más arrojada y pasional que poética o candorosa, empleándose a fondo con unos generosísimos medios solo ensombrecidos en las notas altas por un leve desgaste debido al paso del tiempo, a lo que une una soberbia musicalidad y una excepcional amplitud de fraseo. Martinelli en el año 39 acusaba ya un evidente desgaste, siendo entonces su voz algo entubada, fija y leñosa, no obstante lo cual, y a través de un squillo sin igual y una marcada vehemencia, nos ofrece un Gabriele heroico e intenso, que también sabe plegarse en los dúos con Amelia cometidos más líricos. Warren, que luego sería un gran Simone, es un lujo como Paolo, quien como único punto negativo canta demasiado fuerte algunas frases que Verdi escribió en pianissimo. En líneas generales, C. J. Luten y Fernando Fraga, dos de las plumas que han escrito sobre esta versión, el primero en "Opera on record", bajo la dirección Alan Blyth, y el segundo en el especial nº 2 de la revista Scherzo, dedicado a las 100 mejores óperas en disco, están sustancialmente de acuerdo con lo ahora expuesto.

-De nuevo Melodram edita otra velada neoyorkina de 1950, ahora con Warren en el papel protagonista. Segalini lo tachaba de desordenado y verista en Opera Internacional de sep/oct. de 1981, lo cual no converge con nuestra opinión, pues creemos que Warren nos regala una interpretación sentida y humana, a través de un canto rico de esfumaturas y un instrumento grandioso,pletórico, que recoge con orgullo el dorado testigo de su compatriota Tibbet. La Varnay intenta ser Amelia con una voz incompatible con la parte por su propia naturaleza, mientras que Valdengo es un correcto Paolo y Székeli un Fiesco sin el color y peso requeridos para la parte. Dejamos para el final a un Tucker aguerrido, generosísimo, que, en contra de lo defendido por el citado Segalini, posee un timbre apropiadísimo para esta parte. Su voz fresca, juvenil todavía, y su refulgente metal, lo hacen un Gabriele de primer orden.

El encendido ataque del recitativo “Oh inferno! Amelia qui” y la ira manifestada en “Sento avampar nel anima”. contrastan con el mantenido lirismo con el que afronta su aria “Cielo, pietosa rendila”. Para no perdérselo.

-En 1951, en la RAI de Roma, Francesco Molinari-Pradelli dirige una función, recogida por Cetra, con buen pulso general y gran teatralidad, que presenta indudable interés en cuanto al reparto vocal. Así, Paolo Silveri, a pesar de alguna nasalidad y guturalidad en el pasaje, presenta una voz robusta y mórbida, siendo su acentuación y su fraseo heredero de los barítonos de la escuela antigua. En este mismo sentido se manifiesta Rodolfo Celletti en su “Historia de la Opera in disco”. Petri carece de la rotundidad de medios de otros colegas que han dado vida a esta parte, no destacando ni su voz ni su técnica, con algunos sonidos fijos y entubados en los agudos, pero resuelve su cometido con inteligencia y entrega gracias a una cuidada expresión de gran riqueza melodramática. La Stella, en sus inicios de carrera, expone una voz fresca de lúcido timbre, algo brusca todavía en el ataque de algunos agudos y algo genérica en la expresión, compensando sus carencias técnico-estilísticas con un derroche vocal de primer orden. Bueno, aunque sin grandes medios vocales, el Paolo de Walter Monachesi y muy bueno el Gabriele de Carlo Bergonzi en su primera grabación como tenor, junto a “I due Foscari”, también del mismo año: todavía la voz es en algunos pasajes algo abaritonada, lo cual, en vez de representar un problema, le brinda un color, un espesor y una redondez de la que luego carecería (como bien es sabido, nunca ha sido un tenor atractivo por su calidad tímbrica). Si para Luton es todavía un tenor brusco y sin formar, Lord Harwood, en la “Guía de grabaciones de ópera” capitaneada por Gruber, y, sobre todo, el mentado Celletti, ponderan su labor como excelente.

-Hmv sacó al mercado en 1957 una apreciada versión bajo la correcta batuta de Gabriele Santini, muy atento a los momentos

más líricos de la obra. Tito Gobbi, el protagonista, crea una magistral visión de la psicología del personaje, pero lo acompaña con las carencias técnicas habituales, que hacen de sus agudos (recordemos que el rol alcanza el Sol 3), parafraseando a Celletti, un momento verdaderamente desagradable, provocándole las frases largas, como apunta F. Fraga, problemas irreconciliables con la parte. El Fiesco de Boris Cristoff es efectivo y teatral, combinando su interpretación intimismo y fiereza, cantando, en general, de forma espléndida toda su parte, de la que destacan sus dúos con Boccanegra. Escúchese su imprecación, en el segundo de éstos, "Come un fantasma, Fiesco t'appar". De los Angeles, y suscribimos en esto el comentario de F. Fraga, es la antítesis de la Rethberg: exquisita, nítida y elegante, a lo que suma, en línea con Lord Harewood, belleza tímbrica y elegante fraseo. En nuestra opinión, a pesar de que no encaja con la amplitud dramática requerida por la mayoría de las heroínas verdianas, y que muy a menudo mostró ciertos límites vocales, como subraya Celletti, sobre todo en el extremo agudo, encaja con Amelia como con ninguna otra. Monachesi es correcto como Paolo, con intenciones dramáticas claramente superiores a su voz, y Giuseppe Campora cumple con una materia prima de indudables carencias, pues a pesar de su entrega, la falta de squillo y concentración armónica restan a su papel el arrojo necesario.

-Foyer nos trae una función del Met de 1960 paralela a la que Myto Recors nos brinda de febrero 1961 en el mismo coliseo y con la misma producción, cambiando el director y alguno de los intérpretes principales. Gana la batuta de Mitropoulos en 1960, cuidadosa, dramática, sutil y llena de contrastes, aunque el italiano Nino Verchi no carece de coherencia y vigor, siendo además un buen concertador. Frank Guarnera, el protagonista de ambas funciones, sigue la estela marcada por Tibbet y Warren, al que sustituía por la muerte de éste en escena acaecida en La fuerza del destino: voz suficiente, bello color y adecuada entrega hacen de su Simón un ejemplo de

pundonoroso trabajo. Giorgio Tozzi, bajo de bellísimo y aterciopelado timbre, de canto italiano, es un gran Fiesco, imponiéndose con autoridad con un "Lacerato spirito" de manual. Ezio Flagello cumple bien como Paolo. La Milanov ya no estaba en el 60 en sus mejores años de carrera y los medios estaban ya algo duros y gastados, mostrándose mejor en los momentos más dramáticos y salvando con elegancia y picardía los compromisos de la Amelia más juvenil. Tebaldi, que canta el rol en el 61, es un lujo para el papel. Salvo algún agudo levísimamente calante (lo que, por otra parte, fue muy habitual en su carrera), escuchar el contraste entre sus pasajes más líricos con aquellos de fuerza y pujanza, todo ello con uno de los instrumentos más bellos de la historia de la ópera, es un verdadero placer. Bergonzi suena menos juvenil y compacto, pero más tenoril, que nueve años atrás, aunque pierde decididamente frente a un Richard Tucker ardiente, pasional, de técnica impecable, timbre mucho más sugestivo y con una anchura vocal de la que carecía en su escenificación de 1950. Uno de los mejores Gabriele de todos los tiempos.

-También de 1961 es la grabación que ofrece Movimiento Música, en versión en vivo de la Filarmónica de Viena en el Festival de Salzburgo bajo el comando de un Gianandrea Gavazzeni que dirige con intensidad y ardor teatral ejemplares, solo seguido en esta línea que marca desde el podio por la gran soprano turca Leyla Gencer, fascinante y magnética. En este mismo sentido A. Foletto en Música Viva de abril de 1982. Gobbi, de nuevo, actor sublime de técnica rudimentaria. Panerai, en una parte que solo muestra sus defectos, no es un Paolo de recordar. Tozzi es, como en la anterior, un Fiesco de bello timbre y Giuseppe Zampieri un Gabriele demasiado lírico por la escasa consistencia de su instrumento, que maneja, no obstante, con aceptable ortodoxia.

-GDS (discográfica que toma el nombre del mítico tenor Giuseppe Di Stefano) nos trae una velada muniquesa con las

fuerzas de la Scala en gira del 16 de agosto de 1966, con un Giuseppe Patanè que ofrece una lectura inspirada, fluida, dejando a los cantantes hacer su trabajo, lo que no es poco vistos los directores de hoy en día. Taddei conforma el más humano de los Simones, con un fraseo nobilísimo a través de una voz rica y sonora que solo flaquea en el agudo. Tozzi, del que ya hemos hablado, aquí estropea su, por otra parte, interesante "Lacerato spirito", con un grave final desafinado hasta para el oído menos experto. Una pena, pero el vivo es así. Renato Cesari, barítono argentino que tantas zarzuelas grabase en los años 60 para Hispavox, es un Paolo sobrado de medios. Y la Stella, mucho más hecha que en el 51, y Cecchele, representan lo mejor de esta función. Ella, plena y expansiva, marida a la perfección con la varonil, robusta y bien emitida voz del tenor italiano, exponente de la última extirpe de grandes spintos italianos, hoy sin descendencia, que se extingue con el veteranísimo Giuseppe Giacomini y el ya fallecido Franco Bonisoli.

-En 1972 Claudio Abbado dirige la producción scalígera más loada de este título, que edita el sello Foyer, y que graba en estudio cinco años después para D.G. Todos críticos sin



excepción alaban la dirección de Abbado por sonido, color, concepto, pulso, rigor, teatralidad y, fundamentalmente, porque sabe sacar, como los directores de una época ya casi olvidada en el tiempo (Votto, Sabata, Serafin...) lo mejor de cada uno de los cantantes del elenco. Capucilli, que no contaba con las simpatías de Celletti, sale más airoso que de costumbre en los comentarios que el crítico hace de esta ejecución. Su voz, poco fonográfica y más teatral, alcanza aquí su mejor grabación de estudio. Como Abbado, se muestra más efectista en el 72, por razones obvias de la inmediatez del vivo. Pero en ambas prestaciones se presenta sensible, elegante, sublime en el fraseo largo, con un legato de excepción y una expresividad conmovedora. Ghiaurov, más escolástico en estudio que en el 72, firma no obstante en ambas ocasiones un Fiesco a la altura de los mejores: sus cartas son una voz llena, aterciopelada, con un importante metal, nunca hueca, potente y bien proyectada en sala, características que le confieren, junto a la variedad de acentos que Abbado saca de él, una autoridad

que ya no se ha vuelto escuchar en escena. Tras él, la nada. Mirilla Freni, perfecta, por voz, color, técnica y entrega: la hermana de leche de Pavarotti es sin duda la mejor Amelia en disco. Schiavi y Van Dam sirven al Paolo en ambas versiones: mayor matiz del segundo pero canto más italiano del primero. En el 72 Gabriele era el recientemente desaparecido Gianni Raimondi. En una noche en estado de gracia, este tenor de hermosísimo timbre, solo superado quizás por el de Jaime Aragall, canta con un slancio, con una generosidad, con una gallardía tales que, incluso a pesar de su típica generalidad interpretativa, cosecha un éxito clamoroso en una época en la que todavía se iba al teatro a escuchar la voz por encima del espectáculo en su conjunto. Gloria a la que no es ajeno el Carreras de los 70: elocuente, extrovertido, fraseador extraordinario, cuidador de la expresión y la palabra a la Di Stefano (el tenor, no el futbolista) y poseedor de un instrumento netamente lírico de buena anchura y extensión, brinda todavía en el 77, antes de la precipitada quema en los 80 de sus por naturaleza privilegiados medios, un personaje en el que las lagunas técnicas apenas se insinúan. Versión, en definitiva, sobre todo la de estudio del 77, que podemos considerar como la referencia moderna de esta ópera.

-Dando un salto hacia atrás, del 73 es la grabación que la RCA italiana propone a las órdenes de un Gavazzeni siempre más mascagniniano y verista en general que verdiano en esencia. La orquesta, no siempre ajustadísima quizá por falta de ensayos, suena pesada, oscura, tenebrosa, lo cual no viene mal a esta obra. Capucilli está mucho menos fino que con Abbado, la Ricciarelli abusa del portamento y los pianos, aunque su voz, como ella, es bella, y en el 73 resulta soportable. Raimondi, Ruggero, es un bajo-barítono poco adecuado para el Fiesco, pues le falta profundidad vocal y auténtico color de bajo. Apreciable el Paolo de Mastromei y tan sano como genérico el Gabriele de Plácido Domingo, que no incomoda por la ausencia de retos vocales para el tenor (solo alcanza ocasionalmente el Si b 3) que lo pongan al límite. No

despreciamos su actuación, como hace el despiadado Celleti, pero tampoco lo consideramos, como hace injustificadamente Lord Harewood, el mejor Adorno en disco.

-Hungaroton encargó a Giuseppe Patanè en 1981, en el centenario de la segunda versión del Simon, que ensamblara a los elementos estables de la ópera de Budapest para la primera grabación digital de este título. Alain Fantapiè en Ópera Internacional de nov. de 1983 califica la dirección de tradicional, aunque vigorosa, dramática y con unidad estilística. Lajos Miller salva el papel principal sin la convicción de su Carlo en el Ernani grabado con casi idéntico reparto. Ni Verónica Kincses ni Janos B. Nagy hacen de Amelia y Adorno personajes que lleguen a emocionar. Jozsef Gregor, áspero y fuera de lugar, desmerece como Fiesco y el Paolo de Istvan Gáti es mejor olvidarlo.

-En 1984 Abbado vuelve a la carga y dirige la ópera en Viena. Él, la orquesta y la producción son lo destacable de esta grabación del vivo que RCA sacó con escaso éxito al mercado, pues Bruson, al que no le negaremos bello y cuidado fraseo, voz noble e interesante color, emite el sonido en las zonas de compromiso contra las reglas básicas de la escuela fisiológica de canto italiana, lo que le impiden llegar con limpieza, nitidez y pureza a los agudos. Raimondi repite un Fiesco poco creíble por lo antes expuesto, la Ricciarelli está mucho más gastada que 11 años atrás, Schiavi es correcto en Paolo y Veriano Luchetti, tenor con buen material y otrora aguerrido, canta aquí demasiado abierto, lo que resta calidad a su canto y belleza a su timbre.

-En 1989 Solti se acercó a los estudios de grabación de la Decca y firmó una versión con buenos momentos pero falta de continuidad. De los intérpretes, Nucci se aprecia en los pasajes menos dramáticos, pues tiene buena técnica y escuela, pero en los números que requieren una voz de color y peso baritonal imponente, a menudo refuerza su sonido con nasalidades demasiado evidentes y afea su canto con

portamentos de dudoso gusto. La Kanawa, a la que mimaron en extremo los meses de grabación, no es la cantante de unos años atrás, y el ensanchamiento que provocó en su instrumento para cantar roles más pesados de lo que su naturaleza alcanzaba le pasa factura: se nota ya cierta tensión en la declamación y el agudo pleno. A ello une una débil expresividad. Burchuladse, el bajo, tiene una voz inmensa, sólo parangonable a la mala utilización que hace de ella, lo que produce no pocas desafinaciones. Paolo Coni, en un cometido menor como el de Paolo, brilla con luz propia antes de arruinar su voz años después. De Jaime Aragall ya se ha dicho y escrito todo. Ya sabemos que hay, como apunta Joaquín Martín de Sagarmínaga en una recensión que acaba de aparecer en el boletín de Diverdi de enero, un Jeckill y un Hide en nuestro tenor. Y a nadie pasan desapercibidas ciertas durezas de sonido o la evidente pugna que mantiene en esta grabación con sus notas altas. Pero, y a pesar de todo esto, ¿hay alguien que pueda sustraerse a la seducción embriagadora que provoca la escucha hedonista de su voz? Su entrada en escena con "Cielo di stelle orbato" gana la partida al oyente quien, al final del acto III, no puede sino juzgar como convincente su Gabriel. En su disculpa se ha de hacer público también que, como ya ocurriera en la grabación de Fausto con la Caballé para Erato, la productora eligió, de entre las tomas sonoras, aquellas en que mejor estaba la Kanawa, y Aragall tuvo que grabarlas con premura de tiempo y sin pareja física delante, pues usaron diferentes pistas para permitir así a la diva acudir a otros compromisos, lo que hace apreciar más si cabe el resultado de un tenor que ya había pasado hace tiempo por la cumbre de su gloria.

-En marzo de 1994 el modesto sello Discover, con escasos medios, graba de nuevo la obra y salva la papeleta con dignidad, siendo los cantantes cumplidores en general, bien concertados por un director, Alexander Rahbari, que los deja cantar. Un lujo el Paolo del "piccolo Bastianini", como era llamado el malogrado Sardinero. El Fiesco de Meter Mikulas es

correcto, aunque algo escaso en el grave. Eduard Tumagian es un Simón poco introspectivo, pero da color y salud vocal al personaje. Miriam Gauci sobresale delineando una Amelia sobrada de medios, con voz bella, timbrada, fácil, abundante. No en vano la Staatsoper de Viena la ha tenido durante muchos años como miembro estable de su compañía. Aragall, cinco años mayor que para Decca, presenta una voz más ancha y pesante, pero canta con entrega, le apetecía realmente grabar otra vez la parte y se nota. En su interpretación fragmentos de placentera escucha.

Las versiones posteriores, como la del Teatro de la Moneda de Bruselas de Cambreling de 1990 o la posterior de Bruson y Sabbatini no merecen ninguna atención. Y hay tres, al menos, pretéritas, que no se pudieron conseguir, por lo que no pueden ser mentadas en esta relación, que nunca ha tenido vocación de ser exhaustiva:

-la del 28 de diciembre de 1959 en Nápoles, con dirección de Mario Rossi, con Gobbi, Gencer y Mirta Picchi

-la del 20 de marzo de 1969 en la Ópera del Estado de Vina, con G.Janowitz, C. Cossutta, E. Waechter, N. Ghiaurov, dirigidos por J. Krips

-y la del 26 de agosto de 1970 en La Fenice, teatro de su estreno, con Mario Zanasi, R. Raimondi y Maria Chiara, coordinados por el gran Antonino Votto.

Habla la plástica: Entre la

Exposición Hispano-Francesa (1908) y la Exposición Internacional (2008):

Bajo el título “**Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008**” se recoge una fabulosa idea expositiva y de difusión, que se regala a una ciudad que revisita así su memoria a través de la creación y la recreación plástica de más diverso signo. En un loable esfuerzo programático y globalizador, esta muestra hace *pendant* en cierta medida con la celebrada recientemente en el Centro de Historia de Zaragoza, “**Vistas de Zaragoza: pinturas de la modernidad**”, comisariada por Jesús Pedro Lorente Lorente.

Una idea, decíamos, interesante porque funciona en sí misma como eslabón para una sugerencia más amplia y de naturaleza interdisciplinar, que arranca de una muestra acaecida en la sede del Colegio de Arquitectos, y localizada en el marco de la Exposición Internacional sobre el agua y el desarrollo sostenible del pasado año. La propuesta nace del trabajo ilusionado de Carlos Buil y Ricardo Marco, que también han ejercido como comisarios, coordinadores y diseñadores, para todo este vasto programa.

Ese mencionado evento, denominado “**Un siglo de arquitectura en Zaragoza: 1908-2008. Historicismo - Vanguardia - Diversidad**” dedicado íntegramente a la arquitectura zaragozana, actuó como detonante para la generación de dos réplicas que vendrán a complementar un punto de vista de la urbe mucho más general y enriquecido, acogiendo variadas sensibilidades y procedimientos.

La primera de estas iniciativas “**Zaragoza 1908-2008: la evolución de una ciudad. Registros urbanos de una centuria**”, se situó asimismo en el Colegio de Arquitectos de la capital aragonesa, y reunía valiosos ejemplos de planimetría, un punto de vista técnico que conformaba el necesario contrapunto de la otra materialización prevista de esta ambiciosa voluntad de realce del patrimonio arquitectónico y urbanístico de Zaragoza.

Esta otra versión responde al apelativo mismo que titula este texto, “**Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008**”, y es divulgada en un entorno privilegiado, el antiguo Centro Mercantil, Industrial y Agrícola -actual sede de Cajalón- con atractiva fachada modernista de Francisco Albiñana, y una factura interna donde interactúan algunos de los artistas más señeros del pasado siglo¹, convirtiendo al Centro en un esplendoroso foco de confluencia de las artes.

Como queremos poner de relieve, la elección de un edificio que es parte inseparable del devenir reciente de Zaragoza, para albergar parte de un conjunto de exhibiciones consagrado precisamente a este paseo artístico por la historia, se resalta como un delicado acierto. La construcción ofrece un decorado de excepción para un conjunto de obras que, a su vez, aportan a la constancia de la construcción una elegante y novedosa vestimenta. Obra plástica y obra arquitectónica se retroalimentan, dialogan, y una señala a la otra.

El planteamiento desplegado en el conjunto de piezas que integran la colección reunida eventualmente en las salas de Cajalón, presenta de nuevo el signo de la dualidad. La primera parte, **“Retratos urbanos de la ciudad”**, abarca treinta y seis piezas que exploran, mediante distintas técnicas plásticas, algunos momentos y fragmentos de la ciudad entendida en su vertiente más contemplativa, donde tiempo de observación y tiempo de permanencia sobre el soporte, de esa mirada peculiar -la del artista- confluyen en una instantánea intelectualizada.

La segunda sección, **“Aporías artísticas del siglo XXI”**, responde a un espíritu más libre en cuanto al enfoque establecido por los comisarios. En este caso se solicita a los autores que plasmen una interpretación personal de la ciudad, sin embargo habrán de acogerse al imperativo de un soporte concreto e igual para los treinta artistas que figuran en esta sección: un plano de la ciudad de medidas estándar, ploteado sobre papel verjurado. Así, en esta particular manera, se invita a intervenir sobre una abstracción, el plano de una ciudad², a añadir su impronta física sobre el mismo y alterarlo.

En ambas fases se trata de una cuidada selección de artistas y obras, representativos tanto de la contemporaneidad, como de la más reciente actualidad, dentro de la temática explorada.





Así, en el primer caso, contamos con sendos ejemplos de óleos costumbristas firmados por **Juan José Gárate**, con *Vista de Zaragoza* (1908), y por **Marín Bagüés**, con *La jota* (1932) -que ya introduce recursos vanguardistas para expresar dinamismo-, o algunos ejemplos de carteles realizados para las fiestas del Pilar de 1908 y 1933, de **Victoriano Balasanz**, y **Enrique Ortega Frisón** respectivamente, en los cuales se incluyen panorámicas de la ciudad siempre como telón de fondo, contraste a menudo de una realidad tecnificada con un protagonismo de motivos emblemáticos.

En contraste, las amplias vistas paisajísticas de la ciudad -pero esta vez sin servir como situación para la figura humana- en dos piezas de los años cuarenta del siglo XX, nacidas del talento dibujístico de **Alberto Duce**, y de otros que asumen una óptica similar, que otorgan todo el predicamento al paisaje, en distintos soportes, técnicas y efectos. Así como **Cecilio Almenara**, cuyo óleo plasma los contornos en altura de la urbe, marcado por sus hitos arquitectónicos más sobresalientes.

En esta línea, destaca la puntillosa ejecución de un alzado técnico, propia del oficio, que protagoniza **Regino Borobio Navarro**, con tinta china sobre papel, en *Alzado de la ciudad* (1959).

La tinta china es el recurso que aplica también **Gonzalo de Diego** en su *Vista desde el torreón* (1968), si bien aquí sirve para trazar compartimentos que luego son rellenos con mancha de gouache polícromo, en una ejecución de dibujo similar al propio de la ilustración, así como en los *Tejados de Zaragoza* (1985) de **Popi Bruned**, de fino regusto naïf en su factura. En ambas piezas, el punto de vista que describen los títulos focalizan el interés, ya no en la línea de tierra, sino a vista de pájaro, desde lo alto y en picado, escogiendo a menudo localizaciones de gusto personal, o los puntos de vista que marcan su cotidianidad. Este es el caso del óleo de **Luis Esteban Ramón** -desde su propio estudio-, o del doble acrílico de **César Sánchez Vázquez**. Una interpretación muy personal es la que ofrece la obra de **Javier Borobio**, en mixta sobre papel y madera, que integra producción pictórica y mensaje escrito. Componente textual que está también presente en *El Canal* (2007), ejecutado mediante grafito por **Florencio de Pedro**.

Otros creadores escogen emplazamientos peculiares, como es el caso de **Antonio Casedas Romano** con el Barrio de San Pablo, o las dos planchas de zinc ejecutadas por **Ignacio Fortún** del Barrio de Delicias y del Barrio de Juslibol. En una tónica similar, el grabado de **José Luis Martínez Ferrer**, que mira la ciudad desde la lejanía de La Cartuja, perdiéndose casi la referencia urbana en el horizonte para dejar todo el protagonismo al camino. Este efecto es patente en *Camino de Montaña* (2008), de **Pepe Cerdá**, o en el río Ebro del óleo de **Ignacio Mayayo**, o en el *Museo imaginado* (2006) presentado por **Javier Riaño**. Incluso en un trazado de las vías del tren que sume a Zaragoza en la pesantez de la niebla, en el dibujo de **Paco Lafarga**.

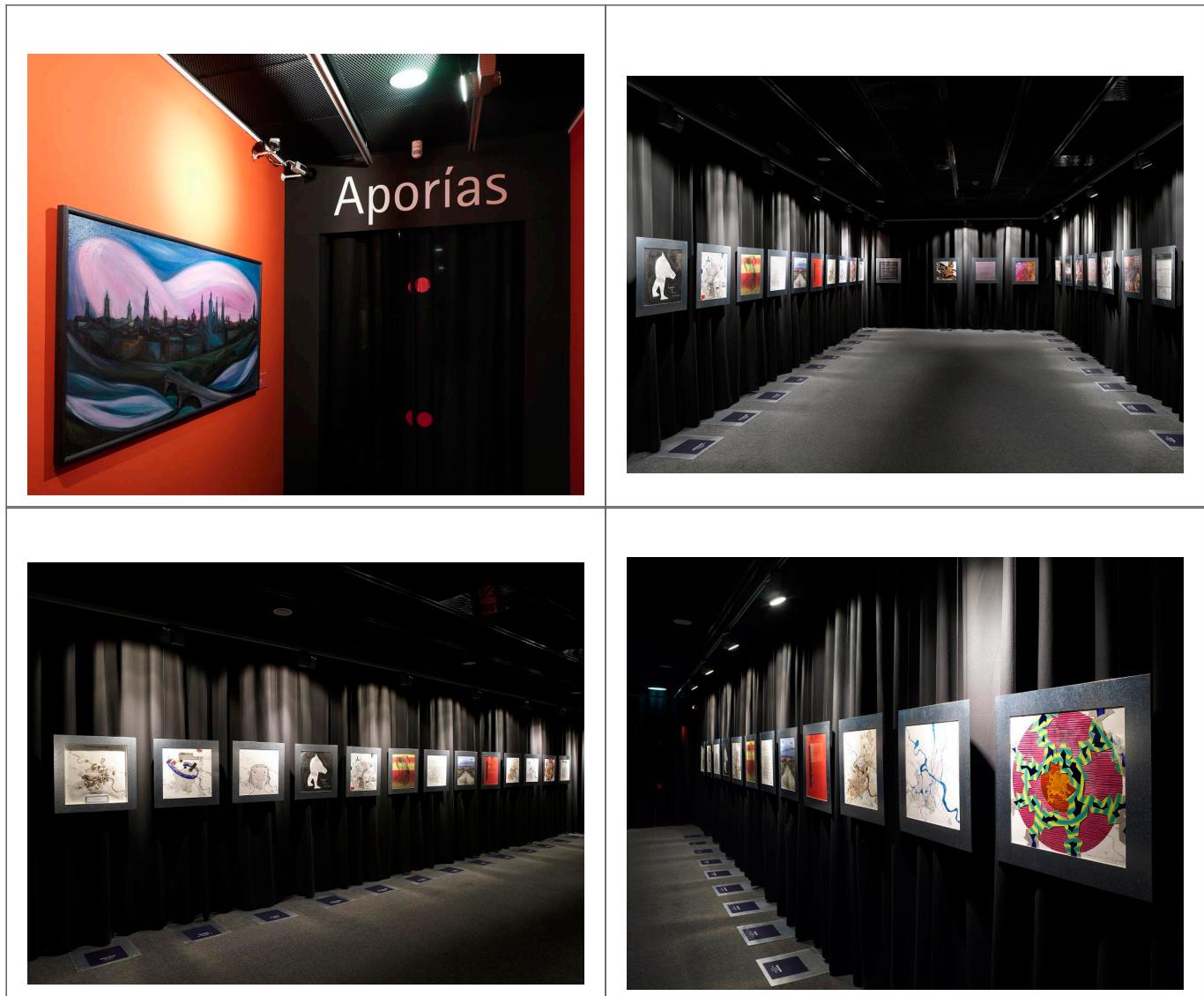
Miguel Ángel Arrudi observa una Zaragoza progresiva, marcada por un fenomenal tráfico aéreo, en una extensa panorámica general de su *skyline*. Otra vista global pero, esta vez, casi un remedo acrílico de la fotografía aérea, es lo que nos ofrece **Fernando Bayo** en su reciente *Zaragoza 2008*.

Siempre llaman la atención esas grandes superficies dibujadas con escrupuloso detalle mediante el laborioso trazo del grafito, cubriendo amplias superficies, así sucede en el caso de *Zaragoza. Vista panorámica* (1980) de **Jorge Gay**, con línea y mancha de evocador efecto atmosférico. O el delicado *Zaragoza, Casco Viejo* (1986), de **Ignacio Mayayo**, que se recrea en cada pormenor con un afinado realismo. Aunque varía la técnica aplicada, esa misma conexión con cierta realidad urbana se percibe en *Amanece en la ciudad gris* (2005), o en *Calle Mayor* (2007), de **Eduardo Laborda**. Al hilo, **Santiago Arranz** nos presenta otra manera de dar forma mediante el grafito, al introducir una escena bosquejada en su *Vista de Valdespartera desde el Parque* (2008).

Algunos autores como **Ángel Aransay** o **Fernando Cortés** -en unas realizaciones de aguda estilización-, abstraen el plano de la urbe en sinfonías de líneas dinámicas y manchas cromáticas, haciendo incluso un guiño al imaginario en el caso de una de las piezas de Aransay, recordando una *Zaragoza antigua* (1976) de formas ondulantes, pensadas. Siguiendo una tendencia matérica en la representación, primando la mancha de color sobre la línea y sus límites, la obra de **Eduardo Salavera** se recrea en la representación de *San Gil Abad* (1990), mientras en otra de las obras, de reciente factura, el autor, **Jesús Sus**, retrata un peculiar *Paisaje de la Estación del Portillo* (1992), o **Martín Ruizanglada**, quien hace lo propio *Desde la MAZ II* (1995). Por su parte, **Ángel Pascual Rodrigo** nos ofrece su visión de *La ciudad* (1992) en una presentación que nos retrotrae casi a una dimensión proto-cubista.

Aunque cierre nuestro discurso acerca de esta sección, nos referimos ahora a la pieza escultórica que, precisamente, recibe al paseante antes de penetrar en las salas. En concreto *El león como símbolo pintado* (2006), de **Pedro Flores**, que forma parte de la serie en poliéster y fibra de vidrio que se realizó como homenaje a los simbólicos y flamantes leones de bronce que realizara el escultor Francisco Rallo Lahoz para el Puente de Piedra. Aquí, Flores pinta la ciudad

sobre la superficie del león, quizá manifestando el fuerte poder simbólico de estas piezas que también nos dan la bienvenida y nos despiden a las puertas de la ciudad de Zaragoza.



La sección de las **Aporías artísticas**, cuenta con muy diversas motivaciones vertidas del modo más diverso sobre la superficie única, determinante, y sugestiva, en un gesto que se aproxima al ya comentado en el caso de “El león como símbolo pintado”, con veinticinco piezas de factura industrial ofrecidas a un elenco de artistas como base para sus intervenciones, o la itinerante “Cow Parade”, con la vaca como lugar para el ejercicio plástico, y que se viene desarrollando desde 1998, por citar algunos ejemplos.

Ante el plano, los artistas han reaccionado, accionado e interaccionado de las maneras más diversas, y con los materiales y sustancias más insólitos. Desde quien acicala el escenario de la aventura de seducción con su fragancia, como sugiere **Abdul Vas** en *Rock'n'roll Damnation*, hasta la transformación de todo el dispositivo mediante una adición de un plano a menor escala rodeado del delirio psicodélico del acetato, en la propuesta de **Jesús Fraile**. Una metamorfosis del plano dado también caracteriza la obra de **M. Tendero**, *Todo lo invertebrado que se quiera*, suerte de escenario posible para una literatura de anticipación. Un escenario rocambolesco, de

delirio suprarreal, es lo que sugiere el collage de **Ignacio Mayayo**, titulado *Acuario*, que concita disparidades gravitando sobre la ciudad, y más presentes que ella misma.

La suma de elementos en el plano es una dinámica que se observa en varias piezas de esta sección. Comenzando por una visión abiertamente crítica gestada por **Sergio Abraín** en *Genius Loci*, o el *Aquí nunca pasa nada aunque pase*, de **Miguel Ángel Arrudi**, que introduce también detalles biográficos solapados con un cuestionamiento del devenir de la ciudad por distintos factores. Algo similar es patente en *Zaragaza: rama y nido roto*, de **Germán Díez**, que incorpora collage de fragmentos. O en *La ciudad fagocitada*, de **Nefario Monzón**, que aúna las letras que conforman la palabra “Zaragoza” pendientes de varias grúas que configuran el actual paisaje urbano, tema alrededor del cual gira asimismo la realización de **Fernando Martín Godoy**, titulada *La ciudad de los muertos*. En *City & Work*, **José Luis Lomillos** añade el yen, billetes chinos como collage de una composición que atenta el plano mediante la generación de un personaje antropomorfo.

El lenguaje como hecho artístico, es incorporado por autores como **José Luis Cano**, superponiéndolo al soporte en su pieza titulada *Exilio*. La obra sin título de **Enrique Larroy**, simplemente añade mediante impresión digital, en grandes caracteres, la pregunta *¿Quién dedice esto?*. Y en un guiño de marcado homenaje, titulado *Capricho para el ciudadano Goya*, **Paco Rallo** nos obsequia con un “capricho” revisitado, pues añade al plano una frase en vinilo que exclama con ironía “Y los Notarios dan Fe!”.

El ensamblaje de elementos también se da cita en la obra presentada por Edrix Cruzado, quien recurre a los elementos metálicos seriados para acoger una disposición matemática, construida, apasionada. Por su parte, pero también siguiendo una dinámica de estructura minimalista, **Jorge de los Ríos** presenta un collage titulado *Mapaz: Límites vivos, donde pretende llamar la atención sobre los hitos que marcan la evolución urbana, en cuanto a espacio, tiempo, y progresión social y cultural*.

Otra línea explorada por algunos autores radica en la utilización de la superficie del plano como lugar para el hecho pictórico integrando, en mayor o menor medida, el trazado urbano y su dibujo. Desde los gestos sígnicos de *A vuelo de mosca*, de **Félix Anaut**, hasta la base medio oculta en *Caminando, pensando, construyendo*, de **Santiago Arranz**. Otro tanto hace **Carmelo Rebullida** en *El origen*, logrando una superficie de gran textura matérica que, esta vez, sepulta toda la superficie de base. Igualmente en **Javi Joven**, quien deja totalmente oculto el trazado del plano para introducir una amalgama de elementos gastronómicos y bélicos en su *Zaragoza kilombo*. Y sólo una escuálida señal del Ebro ha conservado la obra de **Ángel Orensanz**, paradigma de la mezcolanza de materias, formas y presencias en una idea productiva de ciudad.

La impresión digital de **José Manuel Broto** genera una composición colorista lograda por procesos industriales que impone la plasticidad orgánica sobre el modelo sistemático, y que

resulta tan efectiva como la llamativa Zaragoza, de **José Luis Lasala**, que añade acetato para matizar el efecto cromático. Mediante acrílico, **Paco Simón** logra un efecto orgánico en una idea que titula *Reinserción en la ciudad del funcionariado y la clase política*, donde late esa vena de cuestionamiento tan agudamente explorada por muchos artífices en esta exposición.

Por su parte, **Pepe Cerdá** superpone calidades cromáticas en forma de impresiones de acuarela, para una visión del perfil urbano que, unido al plano de soporte, articulan su *Planta y perfil*. Por su parte, **María Enfedaque**, colorea con lápiz azul distintos trazados más o menos aleatorios en el plano, convierte en acuáticos algunos elementos que no lo son. Y así es como hace **Lina Vila** en una Zaragoza teñida de rojo sangre, donde incluye un híbrido entre un cuerpo de mujer y el de una paloma gris, animal que se ha impuesto como simbólico en cada rincón. Incluso la pareja de artistas **José Prieto y Vega Ruiz**, realizan un homenaje a Christo y Jeanne-Claude, en su *Zaragoza empaquetada*.

Un buen número de estos artífices incluyen un discurso personal, fragmentos de su biografía, como motivo en torno al cual articular su expresión sobre la ciudad. **Eva Armisén** superpone a las líneas del plano las propias de una figuración infantil, y usa el trazado figurado del río Ebro para introducir algunas anotaciones vivenciales. De algún modo esto es lo que percibimos en la realización de **Ignacio Guelbenzu**, y su *Plaza de la Corona*, en torno a la cual teje una historia con contenidos personales. También **Margó Venegas** aprovecha las formas generadas por el plano zaragozano para recrear personajes, dinamizando el urbanismo, y añadiendo ese matiz imaginativo, el pudiera ser, que traduce en la invención de personajes e historias sugerentes allá donde parecen no tener cabida.

El efecto del montaje de las salas marca una distinción, no sólo pragmática, sino también de concepto. Mientras la sección dedicada a los “**Retratos**” matiza la usual organización del soporte sobre el muro con un delirante fondo rojo -recuerdo del escudo de la capital-, las “**Aporías**” se reparten homogéneas en disposición y estructura, pendientes sobre un fondo ondulante de cortina negra, incierta, mate, y cuentan con el anuncio de las autorías y los datos técnicos en sendas placas metálicas de chapa galvanizada antepuestas a cada pieza, y situadas sobre el suelo, forrado en negro, en consonancia con los marcos adaptados que realzan las piezas, que vuelven a homogeneizar -tras la incursión del artista- las obras expuestas. Curioso intermediario éste, entre el público y la obra, que nos recuerda, en algún sentido, a esas planchas metálicas con las que el minimalista Carl André trazaba brillantes recorridos que el observador se resistía a pisar: una nueva conexión entre plástica y construcción, de conceptos, de espacios.

Y el rojo, y el negro, como la famosa novela de Stendhal¹, el republicanismo, el hábito de la iglesia, que pueden encontrar también su eco en la ciudad y sus prohombres, en sus calles, en sus piedras, en cada rincón de cada trazado de su historia. Rojo y negro que, en otro estadio

interpretativo será la dicotomía desplegada en las mesas de juego, concentraciones de azar que marcan la vida, el intento vano de controlar mediante la cuadrícula, mediante el orden, quizá ese elemento que siempre se autoexcluye por definición de toda tentativa de regimentación y que, precisamente, alimenta la aporía, da impulso a lo extra-racional y, casi, lo justifica, sin pretenderlo siquiera.

En un alarde de ímpetu realista, el mismo Stendhal puso en la boca de Saint-Réal la siguiente definición: *Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin*². Quizá, también podamos decir que, en algunos casos, una creación artística es ese espejo paseado a lo largo del camino, siempre que admitamos que la concavidad, la convexidad, los caprichos que se forman y de-forman a través de cada reflejo, son posibilidades, accidentes necesarios que introducen infinitas variables en nuestras derivas, pues *La ciudad es el escenario preferente de los encuentros y estallidos de las fuerzas orgánicas y mecánicas, de las revoluciones poéticas de los materiales y las formas*³, y así lo hemos querido retratar.

¹ Nos referimos a la novela *Rojo y negro*, del citado Stendhal. Para documentar alguna de nuestras ideas, nos hemos aproximado a la versión de la editorial Random House Mondadori, Barcelona, 2007, y más concretamente a las interpretaciones de Albert Thibaudet (ver prólogo, op. cit. p. 12).

²“Una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino”, cita en ibidem (p. 110)

³En SÁNCHEZ OMS, Manuel, “Especulaciones artísticas en torno a una ciudad”, en En BUIL, Carlos y MARCO, Ricardo, “Genius Loci: aporías artísticas del siglo XXI” (op. cit., p. 72)

¹Entre los artistas y artesanos que participaron en la confección de los preciosos interiores de este edificio, podemos citar a Ángel Díaz Domínguez, Félix Lafuente, Vicente García, José Bueno, Buzzi y Gussoni, Antonio Torres Clavero, Dionisio Lasuén, Francisco Sorribas o Enrique Cubero.

Ver GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza contemporánea”, en FATÁS, Guillermo, y ÁLVARO, Mª Isabel, et al., *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Ed. Ayto. de Zaragoza, Servicio de Acción Cultural, Zaragoza, 1991. (pp. 384, 385)

²Así lo definen los propios comisarios de la exposición, cuando apuntan que *Si la visión aérea del trazado urbano de las ciudades la reducimos a líneas, se transforma en una forma abstracta que vulgarmente conocemos como plano de la*

ciudad. En BUIL, Carlos y MARCO, Ricardo, "Genius Loci: aporías artísticas del siglo XXI", en BUIL, Carlos y MARCO, Ricardo, *Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008*, Ed., Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Cajalón y Ayto de Zaragoza, Zaragoza, 2009. (p. 66)

Ficciones. Una revisión de los grandes maestros en la estela irónica del Pop

Por deformación profesional, me encantan las obras artísticas que hacen guiños o citas de famosas piezas históricas y contemporáneas de los museos y manuales de historia del arte, así que me lo he pasado muy bien en esta exposición del pintor Jesús Lapuente, quien por cierto es todo un exitoso especialista en este tipo de cuadros-homenaje. En su caso es una práctica que se remonta a las influencias del arte pop y del surrealismo cuando comenzó en Zaragoza su carrera artística a finales de los años setenta, pero que después acabó de remachar la influencia de la irónica "pintura culta" de la postmodernidad a finales de los ochenta. "¿Estudias o diseñas?" era la pregunta entonces de moda entre la gente de la movida madrileña, y naturalmente Jesús Lapuente se hizo diseñador, trabajando en varias revistas durante aquellos años que pasó en Madrid. En los noventa se instaló en Huesca, donde vivió hasta hace cinco años, consagrado por completo a su profesión como diseñador de revistas y de publicidad. Tras un lapso de tiempo sin exponer, ha vuelto en el cambio de siglo a mostrar al público sus cuadros, primero de forma esporádica, pero desde 2004 a un ritmo mínimo de una exposición por año.

La galería Pepe Rebollo de Zaragoza ya fue escenario en mayo-junio de 2005 de una existosa muestra suya donde mezclaba citas de Vermeer y de Haring, de Rembrandt y Velásquez, de este último con De Chirico, de Manet con Juan Gris, Picasso con Pollock, etc. En esta ocasión la imagen del cartel de la exposición está inspirada en el famoso Coloso que siempre se ha presentado como de Goya y ahora es objeto de tantas polémicas porque hay quienes ponen en cuestión su autoría: quizá por eso Lapuente ha titulado irónicamente su cuadro "El coloso falso", que en este caso evidentemente lo es, pues la figura es una reinterpretación a la manera de Basquiat. Sigue el mismo juego en toda una serie de obras sobre papel o de grandes lienzos pulcramente pintados al acrílico, en los cuales combina personajes de Picasso y de David, de Van Gogh con Matisse, o de este último con Hopper –en un precioso cuadro de título muy conseguido: "Una americana en París"–, pero también piezas de museo con iconos de la cultura popular como el toro de Osborne o la banana de la portada del disco que diseñó Warhol para The Velvet Underground & Nico. Una delicia de exposición para quienes sepan combinar, como Jesús Lapuente, el amor al arte con un buen sentido del humor. Si no pudieron verla, no dejen de visitar ésta y otras de sus exposiciones individuales anteriores en la sección correspondiente de su –hermosamente diseñada– página web personal: www.jesuslapuente.com

Das Märzgefallenen – Denkmal Monumento a los caídos de

marzo

En el año 1922 se inaugura en el cementerio de Weimar un memorial dedicado a nueve obreros asesinados el 15 de marzo de 1920 ante el ayuntamiento de esta ciudad alemana. El ejército reprimía así una manifestación pacífica en defensa de la República, agredida hacia dos días por un golpe de estado conocido como Kapp Putsch. El general Lüttwitz había comandado 10.000 soldados de las brigadas Ehrhardt y Báltico para establecer una dictadura militar y declarar a Wolfgang Kapp nuevo Canciller. Kapp era partidario de la restauración de la monarquía y estaba en contra de la desmilitarización de las Fuerzas Armadas a la que obligaba el tratado de Versalles (Almalé y Alonso, 2007).

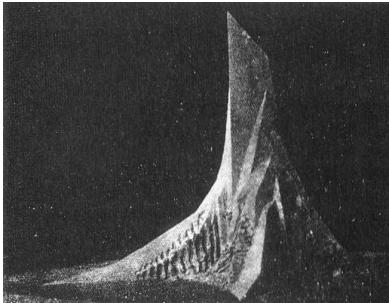
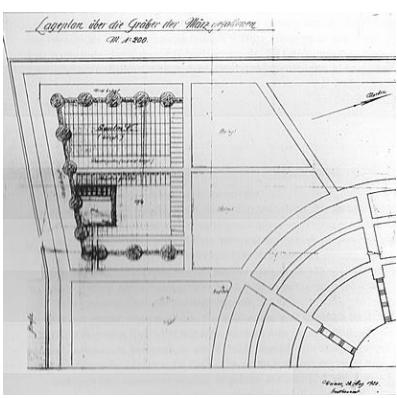
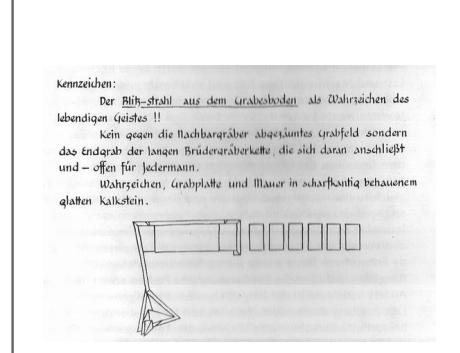
Alemania se encontraba desde el final de la 1^a Guerra Mundial en un clima de revolución generalizado, hasta el punto que el emperador Guillermo II abdica y cae el Segundo Imperio. El socialdemócrata Philipp Scheidemann convoca elecciones y el mes de febrero de 1919 queda constituida la Asamblea Nacional en Weimar, que promulga una nueva constitución y proclama la república federal, parlamentaria y democrática, que durará hasta la llegada del nacional-socialismo al poder el año 1933 (Maldonado, 2006, 7-9). En la etapa previa, el clima es de extrema inestabilidad, hasta el punto que el 5 de enero de 1919 una manifestación masiva dirigida por los espartaquistas, -la corriente revolucionaria de la socialdemocracia cercana a los bolcheviques-, deriva en insurrección. Durante cinco días hay enfrentamientos hasta que el ejército reprime la revuelta. Rosa Luxemburgo y Liebknecht, líderes de la revolución, son arrestados y asesinados (Maldonado, 2006, p.9).

Un año después, durante el Kapp Putsch, el gobierno legítimo tiene que huir de Berlín pero los líderes sindicales movilizan a los trabajadores. Se convoca una huelga que se extiende por toda la nación y derrota el golpe tras cuatro días de movilizaciones generalizadas. Nueve personas mueren víctimas

del conflicto: Anna Braun, Walter Hoffmann, Franz Pawelski, Paul Schander, Adolf Schelle, Karl Schorn, Karl Merkel, Ernst Müller y Kurt Krassan. Serán enterradas en el Neuer Friedhof (Nuevo Cementerio de Weimar) acompañados por un gran séquito. Siete de los sepulcros se sitúan en el mismo emplazamiento, muy cerca del crematorio (Almalé; Alonso).

Pronto surge la idea por parte de la *Unión de trabajadores locales* de construir un memorial (denkmal) en recuerdo de estas personas (Bergeijk, 2004). De hecho, toda Alemania fue construyendo, a lo largo de los años 20, monumentos a los caídos de marzo. Aún así, la obra de Gropius constituye la pieza más emblemática, tanto por el lugar donde se ubica como por su estructura y formalización, reflejo de su etapa expresionista.

Las autoridades municipales convocan un concurso al que se presentan diversos artistas y arquitectos. Algunos de ellos, como Walter Gropius, miembros de la Bauhaus. El 16 de julio de 1920 ya estaba decidida la ubicación del monumento, en el mismo lugar donde estaban enterradas siete de las víctimas. Se trata de un espacio cerrado con un acceso frontal y un lugar de conmemoración al fondo. Uno de los laterales presenta una cierta oblicuidad al ser paralelo al paseo arbolado, el otro describe una extensión pavimentada.

		
<i>Formphantasie</i> , escultura de Wassili Luckhardt, 1920	Agosto 1920, primer emplazamiento	1921, erste idee, primera idea

Más compleja fue la resolución del proyecto ganador ya que los

dos finalistas optaban por soluciones muy diferentes. El proyecto del escultor local Josef Heise seguía un esquema tradicional, dominado por varias figuras (Bergeijk, 2004). En cambio, el proyecto de Walter Gropius, en aquel momento director de la Bauhaus, optaba por una composición abstracta basada en dos conceptos motrices que el mismo autor explica en su erste idee (primera idea, uno de los dibujos aportados al concurso). En él se halla el germen del proyecto que posteriormente evolucionará hacia un monumento complejo tanto a nivel formal como icónico.

Hitos:

El relámpago surgiendo del fondo de las tumbas como una señal de un espíritu vivo!

La sepultura en ningún caso aislada de las tumbas cercanas sino símbolo final de una gran cadena de tumbas de hermanos caídos, espacio de conmemoración universal, pero también homenaje de cada uno de ellos.

Hito, sepulcro y muro de piedra caliza, de ángulos afilados y lisos.

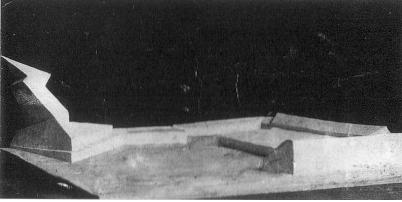
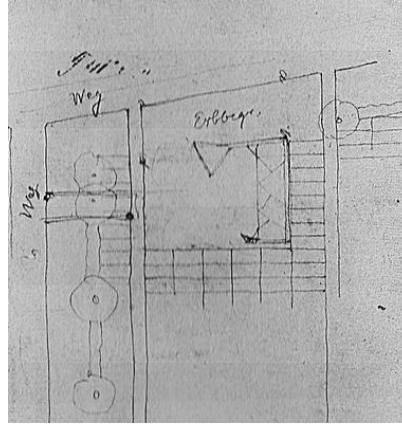
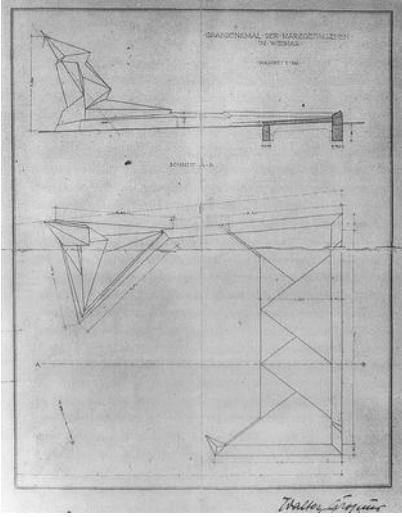
La propuesta se plantea en relación al emplazamiento donde se hallaban las tumbas de los asesinados, junto al crematorio. Propone la continuidad entre las tumbas pre-existentes, la tumba colectiva y finalmente el relámpago, unido al sepulcro por una fina línea transversal. La hilera de tumbas evoca la idea de cadena para expresar que estas muertes no son aisladas y forman parte de un lucha previa e inacabada de la que otros "hermanos" (quizás Liebchnect y Luxemburgo?) también forman parte. El autor parece decírnos que la lucha del pueblo por sus derechos es una energía que no termina con la muerte y que puede surgir con fuerza de las tumbas de los asesinados. En 1968, el mismo Gropius explica que su idea era "erigir un símbolo que expresara el espíritu de la libertad en contra de toda opresión." (citado en Bergeijk, 2004: 93)

De hecho, los que mejor entienden el significado de la obra, interrogada posteriormente por decenas de investigadores y

teóricos, son los trabajadores que habían luchado durante el Kapp Putsch junto a los compañeros caídos. El día 4 de abril de 1921, con el concurso finalizado e importantes variaciones aprobadas, el diario Volk publicaba la siguiente interpretación:

La obra muestra dos caras “en un gesto expansivo, que ha dado forma y contenido a los acontecimientos de marzo. Una, como si la república alemana fuera golpeada por un relámpago, atacada por los reaccionarios y suprimida brevemente por la fuerza de las armas, pero con la velocidad del rayo el proletariado hubiera pasado a la defensa, y con él, todos los republicanos. Estos son los dos extremos que Gropius tan magistralmente ha expresado con precisión ... (...) El monumento se mantendrá como una advertencia, un desafío a todas las fuerzas reaccionarias. El proletariado, agudo hilo como la piedra del monumento, se lanza contra todos aquellos que ponen en peligro la República.” (Bergeijk, 2004: 91)

Las variaciones a la *erste idee* surgen de meses de debate entre los miembros del jurado y los representantes del movimiento sindical, quienes obligan a Gropius a prescindir de la continuidad formal de la obra con las tumbas pre-existentes.

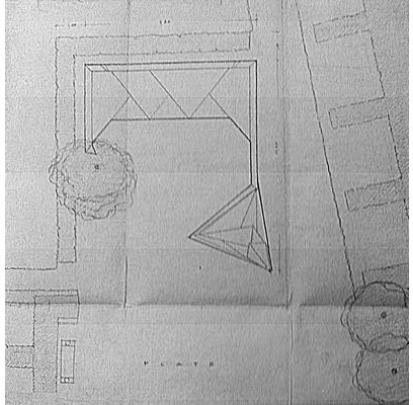
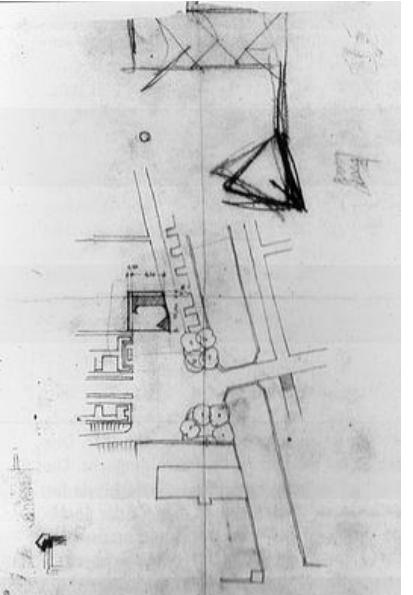
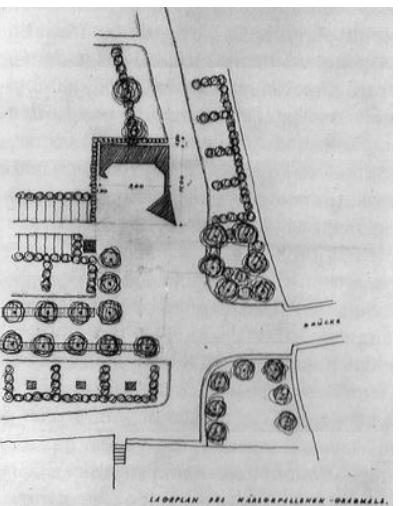
		
1921, maqueta del proyecto ganador	Enero 1921, esbozo del proyecto ganador	Enero 1921, planos del proyecto ganador

La solución aportada incorpora cuatro piezas triangulares que

dibujan y dan ritmo a la losa – sepulcro y definen un límite claro respecto al entorno del monumento. Se reformula así la idea primigenia de “cadena” de forma más dinámica y armónica con el propio volumen del relámpago, hecho a base de facetas triangulares. También aparece un elemento nuevo al final del murete, una especie de cola que cierra el monumento, compensando la fuerza y volumetría del relámpago por el lado opuesto y reforzando el aislamiento de la obra.

El mes de octubre del mismo año sucede algo que transforma profundamente el proyecto. Y es que los cuerpos de los asesinados son exhumados los cuerpos y cambiados de ubicación a un lugar periférico del recinto. Se trata de un paisaje más agreste y arbolado, con un canal de agua cerca; un paraje más abierto y accesible. La obra, diseñada para un emplazamiento específico y condicionada por un acceso frontal, sufre una transformación muy interesante al tener que acoplarse a esta nueva ubicación.

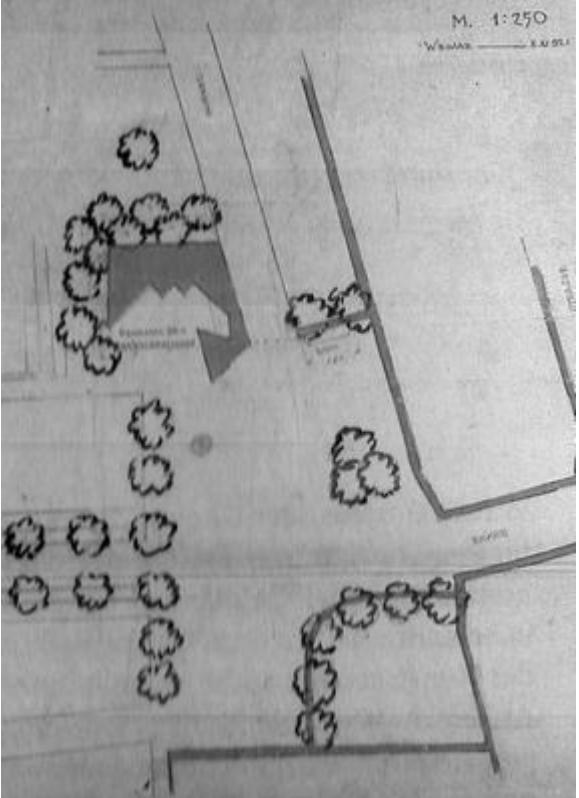
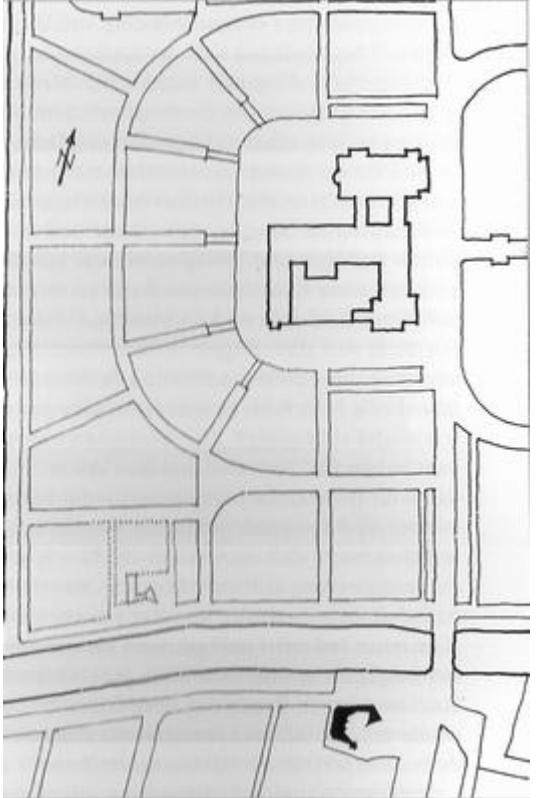
De momento sin embargo, la única transformación del proyecto será una inversión de los elementos, situando el brazo del relámpago en la parte izquierda del monumento y no a su derecha como en la primera localización. A partir de aquí, el trabajo de Gropius se centrará en intentar adaptarse más a este segundo emplazamiento. Empieza a cambiar la posición del brazo del relámpago para situarlo en paralelo al eje viario lateral hasta derivar como se verá a continuación en un proyecto más dinámico pero también más cerrado y compacto si lo comparamos con la *erste idee* (primera idea) presentada al concurso de proyectos. En esta fase del proceso, se organiza la vegetación del entorno a base de unas líneas de arbustos y árboles que siguen los ejes viarios creando zonas de estancia.

		
Marzo 1921, inversión del proyecto adaptado al segundo emplazamiento	Marzo 1921, adaptaciones del proyecto	Otoño 1921, entorno

Unos meses más tarde el memorial ha perdido toda rigidez. Las líneas ortogonales han derivado en líneas oblicuas, y los triángulos que dibujaban el sepulcro han tomado toda relevancia configurando un nuevo centro del que parten los dos extremos. Tanto es así que ya no se puede ver un memorial basado en dos elementos: tumbas y relámpago. La nueva configuración desdibuja la forma de altar y reivindica la capacidad memorial a través de toda la fuerza plástica. El altar se convierte en el tronco de la obra a partir del cual surgen los dos extremos.

A nivel de vegetación se mantienen las hileras de árboles pero se prescinde de los arbustos, ya que definían demasiado las líneas del paisaje. Al contrario, el nuevo proyecto apuesta por acercarse al jardín inglés, con algunas zonas de vegetación espesa que centran la mirada, como por ejemplo la ubicada en la parte posterior de la escultura. En este sentido, cabe resaltar que uno de los elementos clave que no son transformados en ningún momento es la definición frontal del monumento, marcada por la erste idee y por la primera ubicación del proyecto. Gropius debe recurrir pues a la vegetación para crear una cortina de fondo que justifique esta solución.

El siguiente dibujo es muy ilustrativo de la evolución del proyecto ya que muestra la adaptación de la primera a la segunda ubicación. La ortogonalidad y formas rectilíneas de la primera planta (en blanco) son transformadas en formas oblicuas y angulosas en el dibujo para el segundo emplazamiento (en negro).

	
Noviembre 1921, proyecto definitivo	1921, 1er y 2º emplazamiento

El 1 de mayo de 1922 se inaugura el monumento en un ambiente festivo. Para la ocasión se publican unas postales del memorial diseñadas por Farkas Molnár con textos de Johannes Schlafen y Emil Friedrich que se reparten a las aproximadamente 4000 personas que asisten al acto (Bergeijk, 2004).

La obra que finalmente se construye se ha vuelto más compleja a tres niveles:

- Se han generando capas en las formaciones triangulares del tronco y por extensión del resto de la obra.
- Se ha conformado un nuevo ángulo de entrada no frontal definido por el brazo del relámpago y la cola.

- El material con el que finalmente se construye la obra es hormigón armado por razones presupuestarias, aunque en un primer momento se preveía que el material fuera piedra caliza.

1 de mayo de 1922, postal para la inauguración del monumento	Agosto 1922, planta del proyecto definitivo	1922, fragmento de la maqueta del proyecto definitivo

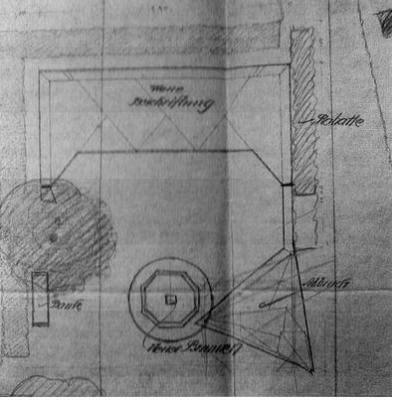
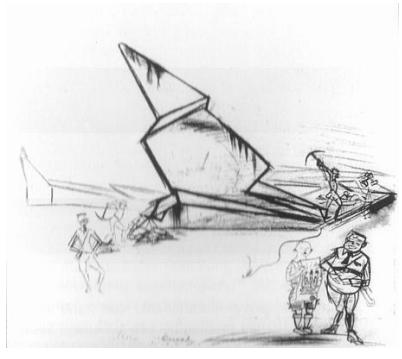
El último dibujo del proyecto es de 1925. En él se concreta el mobiliario y las especies vegetales del entorno. Como se puede apreciar respecto a los dibujos anteriores, desaparecen definitivamente las líneas de arbustos perpendiculares de la zona norte que son sustituidas por bancos. Este lugar se reafirma pues como el lugar idóneo para la contemplación pausada del monumento, teniendo como contrapunto un espacio abierto en la parte frontal que ofrece diferentes perspectivas del monumento.

Agosto 1925, entorno	1925, celebración popular	1926, postal del monumento

El año 1933 llega al poder el nacional-socialismo con Hitler al frente. El arte de vanguardia es considerado por los nazis

como arte degenerado. Así, se destruyen y exploran obras de artistas que investigaban en diversas vías en los años previos a la segunda guerra mundial. La *Märzgefallenen*, ícono de la escultura expresionista, es una de las primeras obras que sufre la irracionalidad nazi.

Aunque el sepulcro es respetado, en el año 1936 se bombardea el relámpago para ser substituido por una fuente ornamental con un pequeño obelisco en el centro. El documento que dictamina la sustitución del rayo es elocuente: si nos fijamos, el plano utilizado no es el del proyecto definitivo; y por otro lado también es ilustrativo, incluso pueril, como el burócrata tacha el relámpago que debe ser destruido e incorpora en el mismo plano el nuevo "monumento".

		
1936, proyecto nazi de sustitución del rayo	Fuente nazi	1936, ilustración de la destrucción del monumento

El conocido como "telón de acero" divide Europa en dos partes tras la II^a Guerra Mundial. La región de Turingia, a la que pertenece Weimar pasa a formar parte de la República Democrática Alemana bajo la órbita de Moscú. El año 1946, en plena posguerra, se inicia el proyecto para la reconstrucción del monumento, ya que éste es observado como un símbolo de la lucha del proletariado en un contexto revolucionario. De hecho, el primer aniversario de la liberación del campo de concentración de Buchenwald es celebrado en Weimar en este mismo emplazamiento.

Durante la guerra fría, liderada por los EEUU y la URSS, se

utilizarán todos los medios para reforzar ambas posiciones y la monumentalidad no será una excepción. Un ejemplo de las fricciones que esto provocará lo tenemos en dos importantes concursos irresueltos: El Monumento al prisionero político desconocido en Berlín Oeste (1951-53) y el Memorial a las víctimas de Auschwitz-Birkenau situado en el mismo campo de concentración (1957 – 59).

Tras la etapa racionalista del Movimiento Moderno y la debacle de la guerra, se pone en valor la función del monumento como elemento referencial. El “manifiesto” *Nine Points on Monumentality*, escrito el año 1943 por Sert, Léger y Giedion describe esta nueva sensibilidad, y otorga al monumento (arquitectónico y escultórico) una predominancia social y urbana. El documento plantea que:

- los monumentos son referentes simbólicos que vinculan tiempos históricos diferentes. En este sentido son productos de momentos históricos con una conciencia social y cultural unificada.
- es imprescindible el trabajo interdisciplinar. Trabajo integrado por todas las disciplinas artísticas que intervienen en los ámbitos de la arquitectura y el planeamiento urbano (arquitectos, pintores, escultores, poetas ,...)
- los políticos y administradores urbanos, aún anclados en los códigos decimonónicos, no son capaces de liderar este cambio de paradigma.
- el monumento arquitectónico bien planteado puede ser constitutivo de futuros centros sociales. También se apela a las nuevas capacidades de las técnicas y materiales modernos para poder constituir centros de interés.
- y por último se sintetizan tres grupos de elementos del nuevo monumento urbano, que se expande hacia el paisajismo, incluyendo elementos de la naturaleza, técnicas y materiales arquitectónicos antiguos y modernos, y finalmente color y textura.

En el año 1948, el propio Gropius opinará a propósito del

monumento en relación a la sociedad civil: “Creo que el equivalente de la expresión monumental se está desarrollando en el sentido de crear una nueva estructura física para una forma más elevada de vida cívica, estructura caracterizada por la flexibilidad hacia el crecimiento y la evolución continuas. (...) Cuando la filosofía corriente del “tiempo es dinero” haya cedido el lugar a una civilización humanamente más alta, la reconquista de la expresión monumental se realizará. Pero no volverá como la “música congelada” de los símbolos estáticos, sino como una calidad inherente (y dignificada) de nuestro ambiente físico, una cualidad en vías de transformación continua.” (Gropius, 1948, p.117)

	
Imágenes actuales	Imágenes actuales

Aunque la reconstrucción introduce ciertas variaciones como por ejemplo la superposición de losas de piedra sobre el hormigón en algunas partes del monumento, se mantiene lo que el arquitecto ya buscaba (de forma intuitiva) en la década de los veinte. Una calidad monumental integradora y llena de dinamismo; flexible y adaptable a las necesidades de conmemoración y memoria de la sociedad; con una gran potencia

icónica y formal además de significativa por ser la tumba de las personas a las que conmemora.

Märgefallenen –Denkmal constituye un lugar de memoria y de historia que por su situación periférica (muchos años tras el telón de acero y ubicado en un cementerio), se ha mantenido en una posición también periférica en la historia de la escultura. Aún así, al observar hoy este vestigio, tras casi 90 años desde su construcción, vemos un superviviente del siglo XX, referente formal de una etapa convulsa y creativa.

Takashi Murakami: entre el panóptico y la alucinación

La obra de Takashi Murakami (Tokyo, 1963) sólo puede entenderse en tanto que culminación apoteósica y sobredimensionada de la cultura popular. En efecto, pasear –o, mejor dicho, sortear a la ingente cantidad de público– por la muestra celebrada en el Museo Guggenheim de Bilbao (17 febrero – 31 mayo 2009) y organizada por Paul Schimmel del Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, es asistir a un acto comunitario de festividad multicolor donde todos, tanto adultos como niños, circulan con una expresión a medio camino entre la perplejidad, la atracción y la alucinación.

Entre los antecedentes genéticos de Murakami se encuentra el nombre de Andy Warhol, pero también Walt Disney y, sobre todo, la figura de Osamu Tezuka, el dibujante, cineasta y hábil empresario que dotó al cómic japonés de las bases de su fisonomía actual. Los elementos formales más característicos del manga (cómic) y el anime (dibujos animados) son, para el público occidental, personajes de grandes ojos –lo que les dota de un aire casi aniñado–, largas tramas, en algunos

casos, al límite de la narración y un abigarramiento cromático fuera de toda duda. Fue en este contexto visual en el que Takashi Murakami se crió en los años sesenta y setenta, con producciones como *Tetswan Atomu* (*Astroboy*) o *GeGeGe no Kitarô* donde ya se hallan presentes algunos de los caracteres de sus personajes más célebres como Mr. Dob (un crossover entre *Doraemon*, *Sonic The Hedgehog* y *Mickey Mouse*) o los sospechosamente sonrientes *Kaikai* (bizarro) y *Kiki* (delicado).

A primera vista © *Murakami* parece un parque infantil, con sus atractivos colores, no obstante, no es tan inocente como parece. Algunos de los amables personajes exhiben mutaciones en su configuración, grandes y amenazadores dientes conviven con la extraña expresión de júbilo, como una especie de postmoderna caricatura manga del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde. Además Murakami ostenta sin sonrojo alguno eyaculaciones imposibles, como en *My Lonesome Cowboy* (1998) u otras que más bien semejan los *drippings* de Pollock desde una vista microscópica; los efectos de la primera atracción sexual –no exenta de cierta pedofilia, tolerada en Japón y con una larga tradición cultural– en una especie de ciborg o alienígena colegial (los vídeos de *Inochi* no tienen desperdicio); órganos femeninos exagerados (*Hiropon*, 1997) o bien convertidos en la proa-coño de un reactor *transformer* femenino (*Second Mission Project ko2*, 1999). Los padres que no están precavidos de antemano se encuentran con esta sorpresa –para algunos, desagradable– poco antes de terminar el recorrido de las instalaciones. Con todo ello Murakami parece sugerir que le interesa contar con la natural curiosidad de los infantiles ojos desorbitados al toparse con tamaña exhibición de lo corporal y lo sexual.

Al hilo de la incómoda idea –y siempre presente en el arte de un modo u otro– de la copia, la cita y el intertexto, Murakami no exhibe ningún pudor a la hora de reproducir (y de “re-producir”) elementos tomados de muy distintos ámbitos de la cultura de masas, tanto de la ajena occidental (el DeLorean volador de Steven Spielberg o la monstruosa ciudad Coruscant de George Lucas, o la marca Louis Vuitton) como la propia

oriental: la pintura tradicional japonesa (*nihonga*), los rollos narrativos (*emakimono*), la estampa del período Edo (*ukiyo-e*) pero también, las abigarradas formas de Akira de Katsuhiko Ôtomo o las pícaras muchachas mecánicas de Masamune Shirô. Pero Murakami no es solamente un eficaz sintetizador visual, sino que también ha reflexionado sobre su propio trabajo realizando un ejercicio metadiscursivo, fruto de ello es la categoría estética del *Superflat*, desarrollada en la muestra homónima celebrada en el MoCA de Los Ángeles en 2001. Lo superplano, pues, sería la culminación de la cultura, debido a que el desarrollo de esta viene dado por la bidimensionalidad, sobre todo en el subconjunto de la cultura de masas: cine, cómic, televisión, hasta el advenimiento consecuente de una evolución que lleva de lo *Superflat* a una hipotética supertridimensionalidad.

Dejando de lado el carácter inherentemente pop de la exposición de Murakami, habría que destacar la obsesión por lo óptico. Se podría decir, en sentido figurado, que la finalidad de la muestra son los ojos; en toda ella habría miles de ellos, repartidos por el conjunto de las obras: ritmos oculares, abigarrados elementos orgánicos en mosaicos imposibles y los incontables personajes que se extienden por esa planicie deleuziana que compone el lisérgico universo *Superflat*. “Lisérgico” porque en algunos momentos, la información sensorial de la obra de Murakami satura al espectador. No en vano, uno se acuerda de aquella leyenda urbana que contaba cómo los niños japoneses que veían Pokemon sufrían ataques epilépticos. Asimismo, sumergirse en los vídeos realizados por Studio 4º C (*Graduation*, con el rapero Kanye West en 2007; *Kaikai Kiki*, 2005, donde conviven caricaturas, bionaves espaciales y personajes realistas) trae consigo una experiencia psicodélica equiparable a los minutos finales del kubrickiano *2001: Space Odyssey*. Pese a que Goethe afirmó que con el ojo había comprendido el mundo, dicho órgano propaga múltiples significados: ventana, umbral, espejo, expresión. Sin embargo, nos interesa más la insistente idea del ojo entendido como panóptico del omnipresente sistema

capitalista, puesto que los ojos de Murakami se repiten en un *ostinato* triunfante como la tercera publicidad de los Louis Vuitton alterados por el taller del japonés. Una publicidad que se plasma, paradójicamente en un artista apropiacionista, en el título de la muestra: © *Murakami*, que ha de leerse como ‘copyright Murakami’.

Pero en esta última década, Murakami no es el único que ha conseguido esa extraña “cuadratura del círculo” artístico, que sería incluir los mismos productos dentro y fuera de la *highcult*, es decir dentro de los circuitos comerciales no-artísticos y dentro del sacralizado ámbito de los museos. Nombres como Yoshitomo Nara (quien trabaja con el mismo Murakami en la Kaikai Kiki Co. Ltd), Shepard Fairey (*Obey Giant*) o Ryan McGinness entre otros, utilizan la cultura pop y sus mecanismos intrínsecos de publicidad como soporte expresivo y medio de financiación; otros, como el colectivo Democracia o PSJM emplean la retórica comercial con el fin muy distinto de denunciarla en tanto que dispositivo de sujeción y control.

Goya como referencia de artistas modernos

El libro catálogo de la exposición *Goya y el mundo moderno* no sólo nos ofrece un recuerdo perenne de las piezas que hemos tenido ocasión de admirar en dicha muestra, sino también las claves para comprenderla mejor a través de las argumentaciones escritas por ambos comisarios y por ilustres ensayistas invitados. Para todos resultaba bien evidente la delimitación de algunas secciones de la exposición, como la dedicada a los retratos o la de la vida cotidiana, pero no era tan obvia la distinción entre los “disparates” y lo “grotesco”, o entre la “violencia” y el “grito”, que en el libro son capítulos mejor diferenciados, no sólo gracias a los muy bien articulados textos respectivos sobre cada capítulo escritos por los comisarios, sino además porque la ficha catalográfica de cada obra con su respectiva

ilustración aparece aquí clasificada en su lugar correspondiente. No era siempre así en la exposición, pues por motivos de disponibilidad espacial, o por cambios ulteriores de criterio, en las salas del Museo de Zaragoza a menudo aparecían en otras secciones algunas piezas que en el catálogo vienen más apropiadamente clasificadas. Estos cambios de última hora a veces funcionaron bien como guiños o enlaces visuales con lo ya visitado o apunto de ser visto, cuando había materiales de otras secciones incluidos en la precedente o en la posterior; pero confundían la claridad del ordenamiento cuando incluso aparecían trastocadas cosas de secciones muy diferentes y que hasta pertenecían a pisos distintos del museo, como ocurría con un bronce y un dibujo de Picasso que figuraban en las salas del "grito", pero en el libro sí aparecen apropiadamente en la sección de retratos, mientras que para llenar su hueco se colocó en esa sección inicial el dibujo de Géricault sobre una ejecución capital en Italia, que en el libro se incluye de forma más pertinente en el capítulo dedicado a la violencia.

Otra de las ventajas del discurso escrito sobre el expositivo es el nivel de información que se transmite, ya que la experiencia en el museo debe privilegiar el encuentro personal con las obras, mientras que cuando vamos leyendo cómodamente sentados podemos concentrarnos más en las explicaciones que, apoyadas en excelentes reproducciones, este libro nos ofrece. En este sentido, hay que reconocer que la publicación es didácticamente mucho más exitosa que la muestra, no sólo porque aquí sí se nos ofrecen datos biográficos de todos los artistas, sino que además se entra en detalles explicativos sobre bastantes piezas. Con todo, no deja de haber muchas que ni siquiera se mencionan en los textos. Y eso que entre ellas hay algunas de sumo interés, pues de la misma manera que los comisarios nos explican muy bien la obsesión de Víctor Hugo con Torquemada en sus comentarios sobre algunos dibujos del poeta grabados por su cuñado Paul Chenay (p. 168, notas 2 y 3), bien podrían haberle dedicado alguna glosa a otro de ellos que constituye un impresionante testimonio de arte políticamente *engagé*, dedicado al ajusticiamiento del líder antiesclavista norteamericano John Brown, pero incluso aparece inexactamente catalogado como obra exclusiva del grabador, a pesar de estar firmado y fechado por Víctor Hugo, que fue el autor del dibujo (p. 295, nº 162 cat.). De la misma forma, mientras se comenta en el texto el *Autorretrato en Zaragoza* de R. B. Kitaj, no dedican algunas palabras a su gran cuadro goyesco-manetiano titulado *The Killer-Critic Assassinated by his Widower, Even*, juego de palabras que alude al título en inglés de una de las más conocidas obras de Duchamp, pero que en la ficha catalográfica aparece mal traducido como *La Crítica Asesina asesinada por su viudo, Even* (p. 378, nº 248 de cat.) con lo que se da a entender que un señor llamado Even está disparando contra la crítica, perdiéndose por completo también el sentido de ajuste de

cuentas homosexual de este interesantísimo cuadro.

Hablando de críticos, en sus reseñas los colegas de los medios de comunicación aragoneses han lamentado que en una exposición financiada por el Gobierno de Aragón e Ibercaja haya tan pocos artistas aragoneses representados. Honran a los comisarios los homenajes que rinden a nuestro paisano Antonio Saura, tanto en los contenidos de la exposición como en las páginas del libro —que va dedicado a él— y yo diría que hasta en el diseño negro y blanco de la instalación museográfica, cartelería y folletos. Pero es verdad que podían haber traído menos ejemplos centroeuropeos e incluir alguno del aragonés-alemán Victor Mira —al menos en el texto del libro sí lo mencionan, aunque no reproduzcan obras suyas—; de la misma manera que para exemplificar el arte “goyesco” decimonónico en vez de algunas obras menores de Fortuny hubieran podido recurrir a la acuarela de su cuadro *La Vicaría* conservada en el Museo de Zaragoza, u otras piezas de alguno de sus seguidores aragoneses como Máximo Juderías. Más aún brillan por su ausencia grandes maestros del siglo XIX y XX, sobre todo Ignacio Zuloaga, pintor que tanto hizo en Aragón en honor de Goya, y que en una publicación con objetiva vocación histórico-artística habría podido figurar como un hito de la reivindicación moderna del genio de Fuendetodos. Pero toda exposición siempre responde al punto de vista subjetivo y gustos del comisario, cosa no menos evidente aquí que en la anterior macroexposición sobre *Goya e Italia*. Aunque es cierto que en aquella sí se esforzó Sureda en poner en valor bastantes de los fondos del Museo de Zaragoza, mientras que en esta otra, salvo en el caso de Goya, no han echado mano de sus ricas colecciones, perdiéndose una ocasión para darlas a conocer al numeroso público foráneo que ha venido a visitar la exposición o leer el libro catálogo.

Un libro que, sin duda alguna, está destinado a ser citado siempre como un hito de referencia comparable al que sentó Fred Licht con el titulado *Goya. Tradición y modernidad*, o el propio Valeriano Bozal con *Goya y el gusto moderno*. Sobre todo por los excelentes textos de los comisarios o de otros reputados historiadores del arte como Jaime Brihuega o Werner Hofmann; pero también por el exquisito artículo del escritor Antonio Muñoz Molina, que es hermosísimo y erudito a la vez, una verdadera joya de antología.

Homenaje de los artistas a Kafka

Ya se sabe que el pintor y dibujante Manuel García Maya, dueño del zaragozano bar Bonanza con exposiciones periódicas, ha tenido un fuerte vínculo con lecturas de muy específicos poetas, novelistas y filósofos, clave para el desarrollo de su obra en algunas etapas, incluso retratos. A principios de septiembre de 2008, el pintor y diseñador gráfico Paco Rallo tuvo la idea de una exposición colectiva al año en el bar Bonanza, que tuviera como punto de partida los autores preferidos de García Maya. Desde un ángulo simbólico fui comisario de la exposición *Homenaje a Kafka*, que se inauguró el 16 de noviembre de 2008, con motivo del 125 aniversario de su nacimiento, siempre dentro de los artistas que han sido clientes del bar Bonanza.

Los artistas que participaron en esta primera exhibición colectiva son: Sergio Abraín, Pedro Bericat, Miguel Ángel Encuentra, José Luis Gamboa, Manuel García Maya, Luis Marco, Paco Rallo, José Vicente Royo, Pedro J. Sanz y Mariano Viejo. Diez pintores con una obra muy personal pero aquí unidos por la infinita personalidad del gran novelista.

Manuel García Maya participa con *Retrato de Kafka*, limón y acrílico sobre cartulina de 1980, que sirvió como sugestiva invitación con formato de marca páginas. Obra potente con predominio del amarillo limón y toques negros, que insiste en la deformación de la frente como rasgo singular y un rostro enigmático con poderosa mirada que penetra en el espectador. Todo se completa con la supresión de rasgos formales, como la insinuada nariz, la eliminación de las cejas sustituidas por manchas y sombras o los labios de sombrío gesto.

Mariano Viejo pinta como fondo el perfil de un castillo, clara alusión a la novela de Kafka *El castillo*, y en un primer plano el retrato del novelista, cuyo rostro se perfila sobre el cielo para resaltar su trascendencia

universal, mientras que el sombrero se multiplica y vuela por doquier.

Cuatro pintores han coincidido con el insecto como tema primordial, tan vinculado con la novela de Kafka *La metamorfosis*. **José Luis Gamboa** pinta dos manos inundadas de cucarachas, como cuadro que se completa con dos cucarachas pintadas sobre la pared del bar Bonanza, en una especie de repulsiva invasión del ámbito circundante. **Miguel Ángel Encuentra**, sin embargo, pinta una cucaracha solitaria, negra radical y en un rincón, como si anunciara cualquier invasión de un espacio pictórico dividido en cuadrados, que tienen bellas texturas al servicio de una abstracción intrigante, etérea, inaprensible. **Pedro J. Sanz**, dentro de su habitual línea surrealista, pinta un fondo abstracto de raras evocaciones por su imprecisa definición, pues no se capta el ámbito por el que se mueve un fascinante insecto medio inventado. Resulta evidente su poderío, una especie de esqueleto como parte del cuerpo frágil y potente, hasta una especie de sierra en un costado capaz de cortar lo que sea. Agresividad acumulada con altas dosis imaginativas. Mientras, **Paco Rallo** combina lo conceptual, lo pictórico y lana de ovillo. Lo conceptual mediante el fragmento de un marco dorado en la esquina superior izquierda de la superficie pintada, con lo cual posa un marcado contraste visual; lo pictórico a través de una atractiva abstracción difusa con sugerencia espacial que pinta sobre el lienzo; y la lana de ovillo, en azul y blanco, que configura una especie de insecto.

Las cuatro restantes obras son muy distintas. La de **Sergio Abraín** es conceptual en estado puro. Se basa en una bolsa de plástico con agua hasta su mitad y en el interior un libro absurdo titulado *Como rebajar la barriga en 30 días*, que con el paso del tiempo se va empapando de agua y coloreándola, como idea capaz de alterar la realidad artística de la que se partió.

Pedro Bericat utiliza un material de goma como soporte con forma irregular, sobre el cual incorpora un texto de Kafka, fragmentos de periódicos, época sin definir, que reproduce

figuras y un cigarrillo encendido con aspa roja para indicar la prohibición de fumar, no se sabe si como apoyo o como ironía ante un exagerado desvelo oficial por cuidarnos en asuntos privados. Menos prohibición y más investigación.

La obra de **Luis Marco** también se sale de la norma. Reproduce lo que, al parecer, es la cubierta de una novela de Kafka, de la que sólo se captan dos penetrantes ojos que miran con fijeza a un punto indeterminado. El resto de la composición está dividida en dos planos y en su centro pega una empanadilla con la superficie negra por la tinta del calamar. No olvidemos, al respecto, que Luis Marco trajo una bandeja con empanadillas iguales a la del cuadro, que se fueron comiendo tras la inauguración “oficial” y el correspondiente brindis con buen vino tinto.

José Vicente Royo, para concluir, pinta el cuadro con fondo abstracto monocolor, que se divide en cuatro exactos rectángulos. En uno de ellos, como contraste, pinta una atractiva figura femenina con boina y actitud de meditar, que altera de manera radical la dominante estructura abstracta, como si una intrigante y bella ventana fugaz abriera otro espacio a definir.

Sentimientos del pintor Antonio Cácedas

El retorno de Antonio Cácedas con una exposición individual, sabido por muchos antes de inaugurar en la zaragozana galería Pilar Ginés el 12 de febrero de 2009, estaba rodeado de cierta expectación, pues no olvidemos el aroma de pintor visto como una lejanía imprecisa, sin una periodicidad expositiva concreta que avalara su anterior trayectoria. ¿Seguiría pintando? Enigma flotante resuelto. Dicho no olvidemos queda patente al recordar que su última exposición individual fue,

salvo error, en 1994, justo en la zaragozana galería Moldurarte. Aunque, no obstante, es cierto que participó en alguna colectiva, como *El sueño rojo de Buñuel*, año 2000 en el Centro Buñuel de Calanda, o en *Rareza de Artistas*, año 2008 en el Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña. El catálogo de la actual exhibición tiene un excelente prólogo de Juan Ignacio Bernués Sanz, tan cargado de toque poético en el punto preciso.

En esta exposición presenta obras desde 1986 hasta 2009, lo cual significa una especie de sencilla retrospectiva, que recuerda su constante línea temática dentro de un hermoso simbolismo impregnado de sentimiento, aunque en ocasiones vibre cierto surrealismo como en el excepcional cuadro *El silencio sonoro*, de 1999. Sin olvidar una técnica impresionante, irreprochable, los tres ejes de su obra corresponden al paisaje, la figura femenina y el color. El paisaje se impregna de montañas, lagos y fragmentos de arquitectura cual deje que colabora al silencio de años pasados sin fondo, en una suerte de quietud generalizada para contribuir a cierta sensación flotante ajena a cualquier mirada. Soledad. Paisaje como ámbito jamás hostil, siempre virginal, sin violencia, cual paraíso etéreo capaz de acoger vidas femeninas sin fronteras temporales. A veces gusta por incorporar detalles sorprendentes, como un sombrero volando y una pirámide levitando.

Las figuras femeninas, una o varias por cuadro, transpiran en el acogedor paisaje como medio propicio. Sus vidas son quietas, detenidas, en actitudes distantes, y reflejan una belleza sublimada a través de lo femenino sin toques eróticos, con excepciones como en *La llegada*. Ausencia erótica por las elegantes vestimentas, aunque sea frecuente cierto tono mediante la sugerencia de los senos y de las extremidades inferiores, sin olvidar el intrigante desnudo de la figura en *La muerte del gato*. Los rostros son la belleza distante, inmutable, que marca territorios íntimos inaccesibles.

El color guarda vínculos afines a lo comentado, de ahí los tonos claros, aunque tenemos bastantes obras que aparentan

corresponder al atardecer, motivo para el énfasis melancólico y un aire enigmático. En el cuadro *La entrega de la Diosa*, de 2001, uno de los mejores, predomina el cielo claro para el fondo con montañas nevadas, que contrasta con los oscuros para el tema principal, una figura femenina que sale de un edificio y avanza casi desnuda hacia un hermoso rostro femenino que emerge del agua, quizá de la vida, y sueña despierta enmarcado por lo que, al parecer, son las ruinas de un edificio. ¿Por qué se entrega? Espectacular.

Antonio Cácedas mantiene sin interrupción su personal tema con algunos rostros femeninos del pasado pictórico europeo, que en ambos casos nunca empaña la categoría de su obra. En alguna obra, muy pocas, debería de tener cuidado porque se aleja de la pintura para rozar un aire poco profundo, quizá emparentado con el comic por el uso del llamativo color. En la actualidad el arte válido está fuera de modas y sólo depende del resultado. El énfasis de otras técnicas, vídeo, ordenador o instalaciones, incluso la combinación de dispares técnicas, jamás implica que el resultado sea una obra de arte. Con frecuencia son simples fuegos artificiales. Lo pintado por Cácedas, en definitiva, es válido radical y corresponde a su íntimo vínculo con el gesto artístico.