# Música y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902)

PRINCIPALES FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN.

Tal y como define la American Musicological Society, la musicología "es un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural" (López Cano, 2007:2). Este planteamiento diverso, no estrictamente musical, es el que se hace necesario para la comprensión integral de los procesos que, respecto a la música, se llevan a cabo en Huesca durante la Restauración.

Las fuentes para el estudio de la música y las artes escénicas de la ciudad se asientan principalmente en la revisión de la abundante hemerografía conservada, especialmente del *Diario de Huesca*, publicación de la cual conservamos casi íntegramente toda su tirada desde su refundación en noviembre de 1875. A éste periódico, decano de la prensa oscense, se le unen otros puntualmente conservados de manera testimonial o fragmentaria como son *La Voz de la Provincia* y, sobre todo, el diario *La Crónica*, luego llamado *La Crónica de Huesca*. Este último es, precisamente, el segundo periódico más importante en cuanto a ejemplares conservados: de 1885-1892, y de 1892-1894. No obstante, *El Diario de Huesca* se convierte en fuente esencial para el estudio de la vida cultural del último cuarto del siglo XIX, siendo con diferencia el periódico más importante de la provincia en cuanto a extensión, factura y contenidos.

Desde 1893 *El Diario de Huesca*, propiedad de Manuel Camo, cacique de la provincia de Huesca hasta 1911, se impone como protagonista absoluto en el panorama hemerográfico a todos los diarios de la ciudad, permitiendo solamente la publicación de aquellas políticamente inofensivas o de escasa relevancia, como *La Campana de Huesca* de Gregorio Gota Hernández entre 1893-1895, o *la Revista de Huesca* entre 1903-1905 de Gabriel Llabrés Ouintana (Ara Torralba, 1995: 9-55).

La ciudad de Huesca y la sociedad oscense se encuentran envueltas en el intenso proceso de cambio que afecta a toda la nación durante el último tercio del siglo XIX. La nueva sociedad burguesa y los cambios socioeconómicos que se producen determinan la programación artística, así como el desarrollo y difusión de la música en todas sus manifestaciones, fundamentalmente en el ámbito de la música profana.

José María Jover Zamora concreta este periodo en tres décadas diferenciadas (década de los 70, 80 y 90) y, aunque podamos hacer otras valoraciones a la hora de afrontar el estudio de este momento histórico desde una perspectiva no sólo política, en el caso de Huesca esta división resulta acertada, ya que nos permite acercarnos a la realidad sociocultural de la época en tres momentos distintos. Por otra parte, la naturaleza de nuestras fuentes, fundamentalmente hemerográficas, se ven afectadas y condicionadas por el devenir político.

El primero de estos periodos abarca un lustro postbélico de asentamiento de los nuevos preceptos monárquico-constitucionales, un momento inicial dirigido por la mano férrea de Cánovas del Castillo. Comienza así una encarnizada oposición política, con la prensa como arma propagandística determinante, lento camino hacia el cacicato libre no exento de polémicos enfrentamientos, y que llevaría a cabo el republicano posibilista, histórico o castelarino, Manuel Camo Nogués. Este ascenso político progresivo se generaliza en un segundo periodo (década de los ochenta) para imponerse definitivamente en un tercer periodo (década de los noventa), especialmente desde 1893 ya dentro del partido de P. M. Sagasta. Desde esta fecha se inicia la "pax camista" y se consolida una posición hegemónica que mantendría hasta su muerte en 1911. (Ara Torralba, 2005:88)

Esta división, prisma bajo el cual analizamos la actividad musical de la ciudad, muestra momentos contextuales diferentes. La coyuntura socio-política y económica se convierte en condicionante de la cultura y la programación artística de la ciudad. De este modo, la epidemia colérica de 1885, los festejos por onomásticas, enlaces y nacimientos regios, la crisis de ultramar de finales de la década de los noventa etc., son ejemplos claros de esta afección. Se trata de un proceso de desarrollo cultural que, si bien fue constante, se ralentiza en unas ocasiones y se activa en otras, siendo común en otras ciudades y capitales de provincia durante la Restauración.

La situación política, económica, social y cultural de la urbe que

analizaremos a continuación fomenta una importante demanda de ocio, y con ella un crecimiento exponencial del asociacionismo burgués así como de la programación cultural. La música va a formar parte de la vida de los oscenses como nunca antes en su historia.

MANUEL CAMO Y HUESCA. APUNTES SOBRE EL CACIQUISMO Y LA RESTAURACIÓN EN LA CIUDAD.

El periodo que estudiamos se desarrolla, tal y como apuntábamos, sobre la influencia política creciente de Manuel Camo Nogués. Este farmacéutico oscense hijo de la revolución septembrina de 1868, se convertiría en el valedor local de Emilio Castelar, alcanzando en los noventa (tercer periodo) la hegemonía política en la ciudad y la provincia que mantendría hasta su muerte en 1911. Su influencia y acción política determina en muchos aspectos el dinamismo de la ciudad de Huesca, sus nuevas comunicaciones y especialmente su desarrollo ferroviario. El Diario de Huesca es el órgano difusor del posibilismo oscense, dirigido precisamente por Camo, quien lo utilizaría como herramienta de propaganda política de primer orden. Desde el año 1893, y a instancias del propio Castelar, Camo se adhiere al fusionismo sagastino achicando del panorama político a toda la oposición con la que mantuvo una importante pugna política en los ochenta. (Ara Torralba, 2005:88)

La linea del Pirineo Central por Canfranc es uno de los grandes empeños personales del posibilista oscense. El ferrocarril, llegado a Huesca al final de la década de 1860, se convertía en determinante para la economía de la ciudad. Estas circunstancias benefician a una ciudad sin industria, capital de una provincia agrícola muy pobre, pero que gracias a las activas políticas del cacique y al hecho de ser una ciudad de paso importante en las principales vías ferroviarias - Madrid, Barcelona, Pamplona, y Zaragoza-, mantiene una sorprendente vitalidad cultural y musical. La demanda de la línea, previa a su aprobación definitiva e inauguración en 1882, se convierte en un clamor popular que genera a finales de los ochenta numerosos actos culturales, así como canciones, incluso obras literarias (Lacasa: 1880).

Por otra parte, la estación de Huesca se convierte en estos años en el

punto de conexión y último apeadero hacia el Balneario de Panticosa, siempre rebosante de personalidades de primer orden: desde el mismísimo P. M. Sagasta hasta un interminable elenco de ministros, banqueros, jefes del ejército y miembros de la realeza. Estas relaciones, y el deseo de acceder con rapidez a uno de los más importantes establecimientos de la nación en pleno momento de fervor hidroterapéutico, sirven a Camo y a otros políticos oscenses para conseguir finalmente la aprobación de la línea de conexión del pirineo central con su idolatrada república vecina.

## Â∏@

LA MÚSICA Y LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA NUEVA SOCIEDAD OSCENSE.

La ciudad de Huesca cambiaba de forma sustancial en este último cuarto de siglo. Su designación como nueva capital desde 1834 le confiere cierta importancia administrativa que se consolidaría en la segunda mitad del dinámico siglo. La capitalidad de provincia convierte a la ciudad en un centro administrativo. De este modo, la proliferación de funcionarios y militares, la existencia de edificios oficiales y la realización de actividades liberales conformarían una pequeña burguesía local que demanda cultura y activa nuevos espacios para el ocio, así como una regular y diversa programación artística.

El ferrocarril trae consigo la modernidad a una ciudad que modificaba su antigua fisonomía, propia de una ciudad conventual y universitaria del barroco, para integrar la estación en su trazado viario. Se dibujan así nuevos ejes urbanos, albergando en los mismos y de forma paralela las nuevas instituciones constitucionales, alojadas en su mayoría en edificios reutilizados tras las desamortizaciones, y que se concretarían definitivamente tras la tercera y última guerra carlista (1872-1876).

La nueva sociedad burguesa exige, además de representatividad y poder político, nuevos espacios propios para disfrutar de sus actividades de ocio. La ampliación del sustrato social urbano capaz de invertir en actividades lúdicas y culturales aumenta considerablemente. La programación cultural y artística de la ciudad de Huesca va a multiplicarse exponencialmente debido a esta demanda y, con ella, el desarrollo paralelo de espacios con programación musical eventual, que se une a la oferta cultural ofrecida en los espacios especializados.

De este modo, si el Teatro Principal de Huesca constituye desde su creación en 1846 el centro neurálgico de las artes escénicas en la ciudad, asistimos a una extensión de la música a otros centros de actividad social organizada (sociedades burguesas para el ocio como los Casinos, Liceos y Ateneos) y, especialmente, los cafés. Estos nuevos espacios ofrecen música y espectáculos dentro de una demanda ambiental de música, muchas veces como complemento a sus instalaciones hosteleras. Se establece un ejercicio de competencia sectorial que persigue ante todo la atracción de un público que, durante todo el siglo XIX, marca los derroteros de la música.

Por otra parte, los espacios públicos de la ciudad, territorio burgués por excelencia, demandan música en los itinerarios o paseos que diariamente se realizan durante todo el año. De este modo, el paseo de la Estación, los porches Vega Armijo y la plaza de Zaragoza, se convierten en nuevos espacios para la actividad social y artística.

Â∏@

Â∏@

ORGANOLOGÍA, LITERATURA Y ENSEÑANZA MUSICAL. La hegemonía del piano. El harmonium. El violín, la guitarra española y otros.

Durante estos casi treinta años, y favorecidos por las especiales características de la capital oscense, el desarrollo del instrumento musical preferido por la burguesía europea va a extenderse también en la ciudad. El piano se convierte en el principal vehículo de difusión de la literatura musical, estando presente en las casas de las principales familias burguesas y en los espacios para el ocio, erigiéndose como el instrumento musical predilecto del público y principal elemento transmisor de la música.

El aprendizaje del piano constituye parte fundamental, junto a la práctica del canto, de la enseñanza musical, formando parte de los programas de estudio de la educación privada (colegios e institutos que florecen a la sombra del Instituto Provincial de Huesca y que ofrecen estas disciplinas a los alumnos) y, especialmente, en la formación de las "señoritas" de familias con recursos. Los colegios Santa Rosa y Santa Ana tienen una importante tradición musical que se muestra anualmente en funciones que sirven de celebración ritual académica al principio y final del curso académico.

Durante la década de 1870, certificamos el papel protagonista del piano junto con el harmonium o armonio, a través de la información que sobre los mismos aparece regularmente en la hemerografía conservada, y que adquieren una posición que se refuerza sustancialmente en todo el periodo de la Restauración.

Los afinadores y técnicos reparadores de pianos visitan con regularidad la ciudad, mostrándose así la existencia de un número importante de instrumentos. Manuel Burgui se convierte desde 1876 en uno de los más activos hasta final de siglo, uniéndose posteriormente a la lista otros como Juan Font en 1876, o el Sr. Colodro en 1877. Algunos de ellos están especializados en marcas y patentes concretas, un proceso habitual conforme se desarrolla la mecánica del instrumento así como su producción industrial. José Artigas, representante y mecánico de la marca Wirth visita la ciudad en 1884 y 1885, D.M. Soler en 1887, Dorchini en 1894 y una larga lista de especialistas. Su número y variedad aumentaría conforme finalizase el siglo.

Los avances mecánicos del piano y sus diversos tipos son conocidos de forma progresiva en la ciudad, de este modo aparecen modelos "de cola", "media cola", "de mesa" y especialmente "verticales o de cuerdas cruzadas", más asequibles y menos voluminosos. En la mayoría de las ocasiones se alude al estado, modelo y marca del piano (sirvan de ejemplo los citados pianos Wirth, los Auger, Rönish, y otros.)

Los anuncios en la prensa local sobre alquiler y venta de instrumentos se convierten en una constante, reflejo del dinamismo del sector. Si bien no existía todavía un establecimiento comercial especializado en la ciudad, si es frecuente un activo mercado de segunda mano de los mismos. El ferrocarril permite la promoción de establecimientos especializados fuera de la ciudad donde comprar instrumentos nuevos, como la tienda de pianos de los Hermanos Aguirre en Madrid, en la década de 1870 o la fábrica barcelonesa de pianos de Coll y Garriga en 1897

Las referencias a una bibliografía pianística especializada, fundamentalmente basada en obras y métodos de aprendizaje, se publicitan en las páginas de la prensa. La enseñanza del piano produce abundante literatura que se vendía en la Librería de Pérez, en Casa Iglesias, en la Librería Oscense, y otros establecimientos generalistas. También se adquieren por correo gracias a la fluidez de las comunicaciones con Madrid y Barcelona por ferrocarril. Coincidiendo con este caso citaremos la publicación por entregas *El* 

repertorio del pianista. Esta misma fórmula se aplica a otras publicaciones del ramo como *El recreo musical* que será, precisamente, una revista centrada en la música de baile para el piano. *La Correspondencia Musical* y otras muchas se unen a la proliferación del campo editorial en la ciudad, que se manifiesta en la venta de todo tipo de revistas y periódicos, muchos de ellos como decíamos, por suscripción. La presencia en la ciudad de revistas especializadas de música pone de manifiesto el interés que en la misma se tiene por la cultura, así como un conocimiento, en ocasiones profundo, sobre temas relativos a las bellas artes. Certificaríamos, del mismo modo, la existencia en Huesca de un sustrato social significativo, crítico y formado. La difusión de la música, original o adaptada para piano, va entrando progresivamente en la ciudad de Huesca, interpretándose regularmente en los diferentes centros de ocio de la ciudad.

El uso del piano en conciertos y recitales en los espacios para la música es una constante a lo largo de este periodo, así como su aprendizaje doméstico entre las élites. Todos los espacios para el ocio de la ciudad van a contar progresivamente con un piano en sus instalaciones, que se convertían en el sonido habitual de cafés, casinos y otros centros para el ocio. Esta demanda genera la aparición de músicos locales que se especializan en este instrumento, y que cubren la creciente demanda musical de la ciudad. Este fue el caso del activo Valentín Gardeta, padre de dos mujeres dedicadas brillantemente a la música (Basso Andreu, 143-160: 2002). Su hija mayor, Dolores, fue precisamente, becada por la Diputación de Huesca para estudiar piano en el Conservatorio de Madrid con muy buenos resultados académicos. Al margen de la saga de los Gardeta que luego retomaremos, aparecieron posteriormente otra importante familia de músicos: los hermanos Alejandro y Enrique Coronas, sobre todo éste último, un pianista consumado y versátil, omnipresente en la Huesca de la Restauración. También destacaría otro Coronas, Eusebio, presumiblemente un tercer hermano de los citados profesor de música en el colegio "La Educación" dirigido por Manuel Bara Sanz.

Determinante es la importancia del músico de formación madrileña Gabino Gimeno, pianista del Casino Sertoriano hasta 1888 y docente en el colegio Santa Rosa, otro de los habituales acompañantes de solistas itinerantes que llegan a la ciudad a realizar ciclos de conciertos. Aparecen otros pianistas locales presentes en todo tipo de eventos, espacios y circunstancias pero son, sobre todo, los citados Enrique Coronas y Gabino Gimeno, los maestros locales que brillan con luz

propia en este ámbito en la ciudad, ambos en la década de 1880 y 1890, y que complementan su dedicación interpretativa con la docencia.

La visita de solistas y la programación de conciertos con piano ponen de manifiesto la importancia del instrumento. Por citar algunos ejemplos destacamos a Manuel Guervós, que llega a estrenar obras para piano de Albéniz en Madrid, y que actúa en el Casino Sertoriano en 1887, y destacar igualmente a Rafael Cebreros, a Luis Marcelo Boyer, entre otros.

La guitarra es el instrumento polifónico más asequible y tradicional entre todas las clases sociales. Mantiene su importancia tanto a nivel solista o como parte fundamental en las agrupaciones de pulso y púa. Son frecuentes los conciertos realizados por guitarristas en todo tipo de espacios. El especialista de mayor relevancia que recala en Huesca es, sin duda Francisco Tárrega, que actúa dos veces en la ciudad, un doblete en 1879 en el Café Suizo y Casino Sertoriano, y en otra ocasión en el Teatro Principal en 1892. También visitan Huesca Rafael Tost y Marías, en el Círculo Oscense, el famoso Antonio Giménez Manjón en el Teatro Principal, y Agustín Godia en 1893. No obstante, son muchos los guitarristas más modestos, al margen de los citados, que actúan regularmente en la ciudad (incluidos los guitarristas flamencos), y generalmente de forma itinerante en cafés y sociedades.

También el violín mantuvo el interés del público oscense. Eminentes violinistas actuaron en el Teatro Principal de la ciudad destacando por encima de todos ellos el celebérrimo Pablo Sarasate. Además, el violín participa constantemente en grupos de cámara: cuartetos, sexetos, dúos, etc., convirtiéndose en uno de los instrumentos preferidos del público de la ciudad durante el último cuarto de siglo XIX. De este modo, encontramos al citado Valentín Gardeta tocando a diario en diferentes espacios, así como al afamado violinista Antonio Fortuny que actúa en el Café Suizo en 1883, a los que se les unen modestos músicos locales que van actuando acompañados de algunos de los pianistas locales, como los citados hermanos Coronas y Gabino Gimeno.

Se unen a éstos los nombres de Julio Francés en 1892, el Sr. Arché, acompañado del importante violonchelista y conservador de los Stradivarius de la corte V.A.M. Mirecki Larramat (Sobrino, 613: 2002), Ignacio Pérez en 1885, y un alumno de Jesús del Monasterio y de Enrique Fernández Arbós: el boltañés Pedro Blanch. Este joven violinista becado en Madrid por la Diputación Provincial, cierra esta

enumeración de solistas importantes que recalan en la ciudad, y que se amplía notablemente con otros intérpretes itinerantes de menor importancia presentes en cafés y otros espacios modestos.

El acordeón encuentra igualmente una difusión importante, consolidándose como uno de los instrumentos más extendidos de Aragón, sobre todo en el ámbito de la música popular.

Por último, insistimos en el hecho de que no existe en la ciudad un negocio propiamente de instrumentos musicales y accesorios. Son otros establecimientos los que distribuyen este género, normalmente dedicado a otro tipo de artículos y actividad.

Los diarios muestran a menudo noticias sobre artistas y obras relacionados con el bel canto. La ópera y la zarzuela son géneros muy conocidos por la sociedad oscense. El seguimiento de cantantes nacionales e internacionales salpican las páginas del Diario de Huesca: Adelina Patti, Julián Gayarre y, posteriormente, la tiple local de primera línea Fidela Gardeta, la ya citada hija menor de Valentín Gardeta, que alcanza su máxima fama y esplendor a finales de los noventa, concretamente entre 1898-1900. Junto a ella destaca en esos mismos años el barítono Mariano Aineto, procedente de Alerre, pueblo cercano a Huesca. Esta devoción por la zarzuela y la lírica se plasma en la circulación de adaptaciones de arias, dúos y otros números ópera con reducciones para piano, que protagonizan los repertorios descritos en cafés y asociaciones para el ocio. Las oberturas de ópera y de opereta francesa (especialmente obras de Jacques Offenbach) son frecuentes en los conciertos de las bandas de música y de aficionados, así como la interpretación de partes célebres de zarzuelas. La afición de los oscenses por el canto se materializa en la creación del Orfeón Oscense por José María Lacasa, entrado ya el siglo XX.

La zarzuela es el género preferido del momento, al igual que en el resto del país, organizándose ciclos de conciertos en el Teatro Principal, especialmente en la década de 1880 y 1890. La vorágine de obras y estrenos de zarzuela denotan en estos años la afición y rápido consumo del género. Algunos oscenses se aventuran a componer libretos y zarzuelas que se estrenan en el Teatro Principal con la compañía residente. Las empresas las programan con interés, dado que esos días llenarían el teatro con las creaciones locales. Así ocurre con las obras dramáticas de un joven Luis López Allué, con el estreno de *La fiesta de Loreto*, zarzuela de Emilio Gutiérrrez con letra de Joaquin

Arnedo de 1892, o *Colocaciones*, breve obra lírico-dramática de Alejandro Coronas y del periodista y poeta Mauricio Adán Berned en 1885.

El momento musical álgido de éste periodo lo constituye el concierto realizado por Tomás Bretón en el Teatro Principal, en agosto de 1893, con una formación de casi cien músicos y cantantes, algo nunca visto antes en Huesca, y que se lleva a cabo gracias a las gestiones del citado empresario César Lapuente que trae a la ciudad algunas de las brillantes compañías que consiguió llevar a Zaragoza, como la compañía dramática de Mario y Cepillo, que llenaba el coliseo oscense el 9 de agosto de 1892. Previamente se había interpretado por primera vez ópera en la ciudad, siendo programada la obra Marina de Emilio Arrieta en abril de 1891 por la compañía de Luis Reig (Martínez Herranz, 2011: 44). El tránsito de al menos dos o tres compañías de zarzuela al año será una constante en la diversa programación musical de la ciudad, especialmente desde 1885.

## ESPACIOS PARA LA MÚSICA.

PROGRAMACIÓN EVENTUAL: CAFÉS, CASINOS Y SOCIEDADES PARA EL OCIO.

A los espacios especializados para el espectáculo como los teatros debemos añadir la aparición de otros, no por ello menos importantes, que demandan música y cultura, y que se unen a la programación con una dimensión desconocida hasta entonces: las sociedades para el ocio. Éstas se multiplican en Huesca durante los años durante los años de la Restauración, algunas de ellas de trayectoria efímera, mientras que otras se convierten en sociedades que llegaban para establecerse definitivamente en el panorama social oscense. El Casino Sertoriano, que ya existía en 1875, es el decano del asociacionismo oscense del periodo, con su sede en la calle Coso Alto, junto a la plaza del Teatro Principal, bautizada como plaza de la Constitución. Asistiremos a la creación de otras muchas sociedades que se organizan con un objetivo esencialmente lúdico, en el que el baile adquiere un papel determinante. Algunos de ellos fueron el Círculo Oscense, el Casino Democrático Popular o el Casino de la Peña. También es habitual la creación de sociedades exclusivamente concebidas para la organización de bailes, creadas para dinamizar este acto social presente a lo largo de todo el año en las ocasiones más señaladas (especialmente en Carnaval, feria de San Andrés, fiestas de San Lorenzo, fin de año,

Pascua, etc.) Por citar algunas de estas sociedades cabe nombrar a La Delicia Oscense y La Simpatía en la década de 1870, La Galante en 1900 y una larga lista, muchas de ellas de vida efímera. Algunas de ellas, concretamente las más importantes y las nacidas con una clara vocación cultural, programan conciertos en sus dependencias, fundamentalmente de música de cámara, aunque también de teatro y números de zarzuela llevados a cabo por aficionados (como el caso del Ateneo Oscense o el Liceo Militar Oscense) y profesionales. A la oferta de estos espacios con programación eventual se unen las programaciones de los cafés y los paseos.

El salón del Dock, o Dok en 1887, sito en el nº5 de la Ronda de la Estación, refuerza este nuevo eje urbano creándose como espacio para conciertos y baile dirigido por los hermanos Coronas. Las posibilidades se amplían aún más con la programación musical que se llevaría a cabo en el café Suizo de Mengotti, regentado por Lorenzo Fuyola en la calle Coso Bajo, instalado allí tras la reforma urbana de

1889, local de referencia en la década de 1890. Las pugnas entre ellos son musicalmente intensas en los primeros años de esta década final del siglo.

El Café de los Porches, "de Verdejo" o "Café-Teatro", encaja directamente con esta nueva concepción a la que hacíamos referencia. Este espacio recibe este nombre desde su creación, proveniente de una reforma de otro establecimiento en 1889. Se impone esta denominación para el nuevo local inaugurado en 1891 y que toma su nombre de los porches de la calle Vega Armijo, epicentro del nuevo eje urbano que trazaba una larga línea desde la plaza del Mercado, saneada por José Secall en la década de 1860, pasando por las Porches, plaza y calle Zaragoza, hasta la estación de ferrocarril.

En esta remodelación del citado café, se creaba un espacio para el espectáculo: un pequeño escenario acondicionado: el "café teatro" o "café-cantante", una versión española importada de Francia: Café-concert, café-chantant o caf'conc. Se trata de un galicismo utilizado para hacer referencia a un establecimiento que era simultáneamente, una sala de conciertos y un establecimiento hostelero. Cambia en parte el contenido de lo programado respecto al modelo francés, pero comparte una misma esencia en su planteamiento. El público acude a consumir, a la vez que presencia espectáculos musicales o teatrales. (Condemi, 1992:205).

En España, la aparición de estos locales forma parte de un proceso que se establece en todas las poblaciones importantes, así como en los pequeños núcleos urbanos como Huesca. Aunque se trata de espacios con cierta infraestructura especializada, sólo albergan pequeños montajes y espectáculos de pequeño formato. A escasos metros se inaugura en el mismo año 1891 el Café de Peral, con una programación más humilde pero regular. El Café de la Unión, parte del hotel del mismo nombre, y sus conciertos en los primeros años del siglo XX, cierran esta larga lista de establecimientos musicales que merecen un estudio monográfico en el que estoy trabajando en la actualidad.

Por último, debemos citar las plazas y los paseos como lugares obligados para las relaciones sociales, y donde se producen acontecimientos musicales. Es, precisamente en estos itinerarios y espacios, donde la ciudad demanda de nuevo la actividad musical tal y como comprobaremos al hablar de las bandas de música en el paseo de la

Estación, especialmente en la plaza de Zaragoza.

ESPACIOS ESPECIALIZADOS PARA LA MÚSICA: EL TEATRO VIEJO Y EL TEATRO PRINCIPAL.

El Teatro Principal abre sus puertas en 1846, pero fue a partir de la llegada del ferrocarril cuando la actividad del "coliseo" oscense se amplía, programándose en sus instalaciones intensas sesiones de teatro, zarzuela y música. El hoy desaparecido teatro es un centro determinante para las artes escénicas de la Huesca decimonónica y del primer tercio del S.XX.

Son el teatro y más aún la zarzuela, junto a los eventos taurinos en todas sus manifestaciones, los espectáculos preferidos por la sociedad española del momento. Las compañías de zarzuela alquilan el Teatro Principal y realizan sus funciones, cuyas localidades se venden sueltas o por abonos de decenas de representaciones. Parte de lo recaudado se destina a la beneficencia, siendo la titularidad del inmueble de la Diputación Provincial. Las compañías se anuncian en la prensa procurando siempre congratularse con la crítica de ésta, quienes dedican interminables crónicas sobre lo acaecido en las funciones.

El ferrocarril favorece el tránsito de los artistas que llegan con su escenografía y attrezzo, instalándose en la ciudad a merced del contrato facilitado por empresarios especializados en la producción como Simeón Berned y César Lapuente, entre otros. Algunas de estas compañías también trabajan sin intermediarios, de forma independiente, en un ejercicio de autopromoción. Precisamente, la improvisación que se produce en las adjudicaciones deriva en montajes prematuros y representaciones de escasa calidad en los decorados, tanto en atrezzos como en los ensayos de las obras. La crítica emitida desde los diarios, además de profusa es, en todos los casos, inflexible y, en ocasiones, demoledora con las compañías y los actores.

Las funciones se concentran en los momentos del año con más animación, favorecidos por la afluencia de forasteros: Pascua y la feria de ganado de Santo Domingo, las fiestas de San Lorenzo en agosto, la feria de San Andrés en noviembre y temporada de invierno. No obstante, las compañías llegan a Huesca dentro de una ruta, pudiendo rastrearse montajes, compañías y artistas en muy diversos puntos de las rutas

ferroviarias españolas. En otras ocasiones se programan funciones a lo largo del año de forma discrecional, respetando siempre no realizarlas en Semana Santa por la prohibición existente de no hacer representaciones en esas fechas, que se mantuvo durante toda la Restauración.

El teatro de la plaza de Santo Domingo o teatro Viejo, es un antiguo corral de comedias barroco, único espacio especializado al margen del Teatro Principal. El viejo "coliseo" es ya, en esta época, un espacio incómodo y desvencijado, al que se le da un uso centrado en los bailes de modestas sociedades para el baile como la Sociedad de Artesanos, albergando eventualmente otros espectáculos circenses. Su abandono es progresivo en la década de 1890, conforme van apareciendo nuevos espacios para el baile en la ciudad, como el frontón del Jai Alai de Ernesto Sábado (inaugurado en agosto de 1891) o el propio Salón del Dock de los hermanos Coronas que citábamos con anterioridad.

#### AGRUPACIONES TÍMBRICAS Y SUS PROTAGONISTAS:

La capilla catedralicia mantiene su papel institucional albergando a grandes maestros que itineraban de una catedral a otra. Algunos de estos músicos dejan su huella en la ciudad como Celestino Vila de Forns, Alejo Cuartero y Garza o Laureano Gárate, a través de la docencia y su labor compositiva. (De Mur Bernad, 1993: index) Las capillas contemplan en este periodo una reducción de efectivos considerable, lo que fomentaría el uso de seglares en determinados actos importantes. Aún así, el papel de la capilla en el panorama musical de la ciudad es muy importante, destacando su programación, regular a lo largo del año, y realizada en los principales espacios religiosos de la ciudad (iglesia de Santo Domingo, basílica de San Lorenzo, iglesia de San Vicente, iglesia del Hospital, entre otras.)

Pero es el ámbito profano donde se materializan los cambios más relevantes en el campo de la música, propiciados por el devenir de los tiempos y el dinamismo de la sociedad oscense. Los nuevos espacios para el ocio y el asociacionismo burgués determinan nuevas formas de programación musical.

Se hace necesario detenernos en las numerosas agrupaciones musicales que aparecen en la ciudad durante la Restauración y que marcan la actividad de la moderna cultura burguesa urbana.

## Rondallas, estudiantinas e instrumentos de plectro.

La tradición estudiantil de la ciudad y su extraordinario pasado universitario (un valor que en la actualidad la ciudad no ha sabido recuperar), determina entre otros aspectos la permanencia en el ideario colectivo de todo un ritual académico de actos con música, que se reproduce cada año en las ceremoniosas aperturas del curso. Estos actos corren a cargo de la institución heredera de *la sertoriana:* el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. El recuerdo de la Universidad propicia estos eventos musicales que tradicionalmente requieren la participación de una orquesta o grupo de músicos. La antigua universidad oscense nos brinda la imagen recurrente de grupos de estudiantes formando agrupaciones musicales basadas en el canto y en los instrumentos de cuerda pulsada y plectro (bandurrias y guitarras).

Estas estudiantinas y rondallas son de gran celebridad en la ciudad (Iraguas: 1891), y tienen a lo largo del periodo que tratamos, sonadas actuaciones de las más famosas agrupaciones del momento como *la Estudiantina Fígaro* o la rondalla *La Perla Española*, auténticas orquestas de pulso y púa que abarrotan de público sus sonadas actuaciones el Teatro Principal.

Los grupos de cámara con bandurrias y guitarras son igualmente frecuentes, así como la creación de activas formaciones locales que explotan los recursos tímbricos de la cuerda pulsada. Cabe destacar algunas como la Rondalla Oscense, la Rondalla la Terpsícore, la Rondalla de Blas Lafarga, que salpican la programación oscense con bailables modernos, adaptaciones de pasodobles y zarzuelas. En su programación, muy abundante y diversa a lo largo de toda la restauración, no cita nunca la presencia de jotas en su repertorio, lo cual debe movernos a la reflexión de recuperar el verdadero folclore popular decimonónico del que todas estas formaciones han sido depositarias, y dejar de identificarlo de forma errónea sólo con la jota y su revisión contemporánea, que parece acaparar por completo el espectro musical del folclore aragonés.

### Las bandas de música y otras formaciones menores: las charangas.

El papel de estas formaciones va a ser determinante en la difusión de

la música polifónica (oberturas, sinfonías y música orquestal arreglada y adaptada para los instrumentos de viento y percusión que la conforman). No es posible encontrar ninguna otra formación estable y de gran formato en la ciudad salvo las bandas militares y, de forma efímera, las orquestas que acompañan a las compañías lírico-dramáticas de zarzuela, que generalmente son reducidas. Estas bandas, muy apreciadas por la sociedad oscense (Sánchez: 1882) llegan a la ciudad con los regimientos correspondientes destinados a la misma, y acaparan muchos de los espacios urbanos para la música, siendo los protagonistas habituales para amenizar paseos y plazas, así como para el resto de los actos importantes del año.

En la década de los ochenta, se intenta solucionar esta circunstancia creando una banda municipal, marcada probablemente por la muerte de Valentín Gardeta (Arnau: 1880) y la disolución de su banda, así como por la marcha de la banda del regimiento de turno que deja huérfana musicalmente a la ciudad. Así nace la Charanga Oscense, dirigida por Alejandro Coronas, con un contrato municipal de exclusividad y con todo el rigor de una agrupación profesional a costa del erario municipal. Su trabajo se desarrolla en los años 1881 y 1886, principalmente en el paseo de la Estación, con una actividad regular. Durante este periodo, la afición y demanda llega a ser tan grande que la ciudad ve nacer una nueva agrupación más modesta: la Charanga Popular, formación escindida del Círculo Católico de Obreros, fundado entre otros por Serafín Casas Abad, y que dirigía el maestro Blas Lafarga.

Es en este año 1886 cuando llega a la ciudad la nueva banda militar del regimiento nº 1 del Infante, desplazando casi por completo de la programación a la Charanga Oscense que se disuelve poco después. El consistorio procede de este modo, viendo la oportunidad de ahorrarse el coste de la agrupación local (el uso civil de las músicas militares era gratuito), mucho menos vistosa y con menor dotación y calidad técnica. De este modo, se vuelve a la situación de dependencia de la música militar para uso civil, que no cambia en toda la Restauración salvo en momentos puntuales como los de los años noventa, con la presencia de las modestas bandas civiles privadas de Joaquín Roig (Banda Popular), y la banda de Alejandro Coronas junto a Enrique Gutiérrez.

Por último, haremos referencia a la música de cámara, refiriéndonos a pequeñas agrupaciones de entre dos y ocho intérpretes generalmente, y

que se adueñan del panorama musical de la ciudad. Este tipo de agrupaciones aparecen en todos los locales que ofertan espectáculos musicales, así como en las sedes de las asociaciones culturales y para el ocio burgués. Se trata de formaciones a dúo con piano, incluso otras atípicas con armonio, piano y violín, que difunden los consabidos arreglos y adaptaciones de oberturas de ópera, zarzuela y bailables del momento. En pocas ocasiones se interpretan obras del repertorio clásico y romántico, puesto que el público demanda una música más ligera y de consumo que acompañase las largas estancias en los cafés. No obstante, y al margen del entorno receptivo de la música, se publican programas de mano, y se anuncian en prensa habitualmente y con detalle la lista de obras a interpretar.

Cuartetos de cuerda, sexetos mixtos (de cuerda y viento), rondallas, dúos de guitarras e instrumentos de plectro, entre otros, se dan cita en todo este tipo de locales para el ocio en los que casi siempre se cuenta, como hemos dicho, con un piano y/o armonio. Los músicos itinerantes llegados con las compañías de zarzuela, unidos a los pianistas y otros músicos locales, forman un vasto muestrario de posibilidades musicales para una ciudad que demanda constantemente música en un proceso común homogéneo a toda España y Europa.

El periodo se cierra, al margen de muchos otros aspectos que no procede detallar, con la aparición del Casino en la plaza de Zaragoza, inaugurado en 1904, sede del Círculo Oscense y muestra determinante del modernismo oscense. Se trata de una iniciativa más de Manuel Camo que, al cerrarse este paréntesis, se encuentra en el momento álgido de su influencia. El panorama musical de la ciudad cambia con la llegada y difusión de los primeros aparatos de reproducción sonora, al igual que con el rápido avance del cinematógrafo, una dura competencia, sin duda, para la música en directo de los cafés oscense.

Este periodo de la historia oscense merece conocerse y reivindicarse como uno de los más activos en cuanto a su programación cultural y artística, haciéndose necesaria una justa revisión de sus protagonistas y sus espacios. Debemos entenderlo como una parte esencial de la historia de la cultura, el arte y la música de una ciudad todavía por descubrir.

# Un verdadero homenaje al primer centenario del teatro Metropol de Tarragona

Este libro dedicado al teatro *Metropol* de Tarragona (situado en Rambla Nova) se suma a los actos de conmemoración del primer centenario de su inauguración, con la que se pretendió no sólo revalorizarlo como edificio (obra modernista) sino también recuperar el significado que ha tenido para varias generaciones de tarraconenses.

En él se traza la historia constructiva de este emblemático teatro, desde las primeras obras de reforma realizadas por el arquitecto Josep M. Jujol hasta su reciente restauración acometida bajo la dirección del arquitecto Josep Llinàs i Carmona. Luego, se concreta la actividad de este espacio desde su inauguración el 9 de enero de 1910 hasta la actualidad. De ahí que se articule en tres capítulos, que se acompañan con un amplio aporte documental y gráfico, seleccionado por el Servicio de Archivo y Documentación Municipal y por Elena de Ortueta, en relación a los planos y proyectos del teatro.

En el primero, redactado por Elena de Ortueta Hilberath, se analiza la evolución constructiva y artística de este inmueble, así como su importancia y trascendencia en el panorama arquitectónico tarraconés y, por extensión, catalán. La sociedad benéfica Patronato del Obrero adquirió, a finales del siglo XIX, el antiguo edificio de almacenes Recasens (proyectado en los años sesenta del siglo XIX y ubicado en la calle d'Armanyà), para desarrollar su labor. Por este motivo, fue reformado y ampliado por Ramón Salas i Ricomà para acoger varias dependencias, destinadas esencialmente a la instrucción, y un local para teatro. El buen funcionamiento de este último implicó su reforma y ampliación en 1906, con la adquisición del solar núm. 46 de Rambla Nova. Un año después, el arquitecto Josep M. Jujol dirigió las obras del nuevo teatro en ese inmueble, reformulándolo completamente y estableciendo comunicación con Rambla Nova. Su proyecto destaca por su concepción estructural y por la rica y variada decoración (inspirada en elementos marinos y vegetales) de su interior. Asimismo, concibió la sala como una especie de objeto flotante en el que los espectadores

simbólicamente navegasen hacia el mar de la salvación, llegando a convertirse en un centro de referencia para las artes y en una de las más importantes edificaciones modernistas de la ciudad. Durante la contienda civil, este local de espectáculos resultó dañado, y a partir de la misma comenzó la pérdida de su identidad constructiva y artística, acogiendo varias intervenciones que transformaron una buena parte de la obra de Jujol, hasta la última actuación acometida bajo la dirección de Josep Llinàs, entre 1992 y 1995. Su rehabilitación ha supuesto no sólo la recuperación del edificio sino también ha implicado que en la memoria de los tarraconenses se recupere ese ambiente cultural y artístico a lo largo de cien años.

En el segundo capítulo, debido a Joan Gisbert i Canes, se trata de la evolución histórica y de la actividad de este teatro desde sus inicios hasta la restauración acometida por el arquitecto Llinàs. Por ello, se traza un recorrido por la historia de este local del Patronato del Obrero que, en la década de los veinte, pasó a pertenecer a Acción Católica. Fue sede de varias organizaciones, como de la Federación de Jóvenes Cristianos de Cataluña, y su sala acogió, además de la proyección de películas, diversas actividades culturales y lúdicas. Durante la contienda, el Metropol alternó este tipo de funciones con actos políticos, y después de la misma, acogió sesiones cinematográficas, representaciones teatrales (por parte de grupos locales vinculados a diversas asociaciones religiosas), actos culturales y sociales, y, esporádicamente, audiciones musicales. El Metropol, como sala cinematográfica, entró en un período de decadencia en la década de los setenta y cerró sus puertas en febrero de 1987. Tres años después, el Ayuntamiento de Tarragona adquirió este edificio y puso en marcha su rehabilitación y reforma, tarea que fue acometida por un arquitecto especialista en la obra de Jujol, Josep Llinàs i Carmona, entre 1992-1995.

En el tercer capítulo, redactado por Josep Maria Marsal, se alude al funcionamiento y programación de este teatro tras su apertura, una vez finalizada la rehabilitación acometida por el arquitecto Llinàs. Su estreno tuvo lugar con la obra *La nau de somnis*, el 10 de marzo de 1995. Y desde ese momento han sido numerosas las obras de teatro, danza, conciertos musicales y festivales.

A través de estas páginas se ha trazado la historia del teatro *Metropol*, así como la de sus vicisitudes. La rehabilitación de este edificio ha implicado su restablecimiento como espacio cultural para la ciudad y, sobre todo, ha conllevado la recuperación de cien años de la historia de Tarragona.

## Maturén en el recuerdo

# Ruido, vacío, orden: Obra reciente de Magallón Sicilia.

"Es el espacio vacío lo que permite que la casa puede ser habitada" (Lao-Tse dixit). Entre el 12 y el 29 de abril de abril, la obra de José Ramón Magallón Sicilia (Zaragoza, 1969) ha habitado con su presencia y sus vacíos, sensiblemente constructivos, la sala de la CAI de Huesca. Una selección de su serie "Ruido vacío orden", presentada con anterioridad en Zaragoza (4º Espacio de la DPZ) y Valencia (Sala de exposiciones de Ibercaja), sirve para demostrar al público oscense los espléndidos logros de un creador que asume como propio, en lo pictórico y en lo vital, el principio de la incertidumbre, centrando en la idea "metafísica" de vacío el eje de su discurso: "El vacío —sostiene José Ramón- es lo que le da contenido y movimiento a la pintura, es lo que la hace vibrar".

En efecto, Magallón Sicilia concibe lo pictórico como un medio intuitivo de aproximación profunda a la realidad. Su tránsito por lo geométrico, donde nacen y se desarrollan los sugerentes organicismos que emanan de su imaginario, busca la surgencia de un pulso vital, de un ritmo de sístoles y diástoles alentado en todo momento por una inquebrantable fuerza espiritual: "El valle y el espíritu del valle nunca mueren. Ambos forman la madre secreta", nos dice Lao Tsé. La mayoría de las composiciones presentadas en Huesca, tan vibrantes como plenas de serenidad en su resolución final, se estructuran en una urdimbre de bandas rectilíneas de significantes silencios pictóricos, expresivos de ese laotsiano vacío que el espacio exhala sin cesar, de ese silencio trascendente que ocupa nuestra interioridad y es germen y parte sustancial de toda existencia, del universo entero. Algunos de nuestros mejores artistas, como Jorge Oteiza o Pablo Palazuelo, han basado toda su obra en esta reflexión conceptual en torno al vacío: "...Cuando descubrí -sostenía en cierta ocasión Palazuelo- que la geometría es lo que está en el fondo de la vida, que es lo que la construye, icómo iba a pensar que la geometría es fría? iEs fría una flor, una semilla, un caracol maravilloso de la playa? ¿Es fría una estrella de mar? La geometría no es fría…".

Hay una especial calma en estas pinturas, derivada sin duda de la actitud espontánea de un espíritu creativo que parece seguir el ejemplo de aquel sabio oriental que "viviendo, halla la alegría de vivir y, sintiendo, halla el sentimiento". Como resultado de su vigoroso orden interno, en la producción de Magallón Sicilia se

reconoce también una fuerza oculta propiciatoria a "redondear los ángulos y desenredar las marañas" que se diría de raigambre esotérica, una sinergia que tiende a conjurar todo caos, o más bien a integrarlo neutralmente en su discurso. Lo domina todo una armonía que tiende a situar de forma muy explícita las emergencias de lo pictórico, las aparentes contradicciones emanantes de inconsciente, en un punto medio de equilibrio que permite a las formas mantenerse en estado de latencia y al mismo tiempo concretar sus apariencias, acomodarse dialécticamente entre lo activo y lo pasivo, la riqueza y su despojamiento, lo caliente y lo frío, la luz y su ausencia.... Existe un tiempo de expansiva horizontalidad, más o menos denso o dilatado, definido por una rítmica respiración de verticalidades plásticas-no plásticas. Y un espacio, a cuya construcción sutil contribuyen con paciencia oriental todos y cada uno de los elementos "manifestados", definidos también por la confirmación de sus contrarios, por la obviedad de sus elipsis consustanciales.

Inmerso en un camino muy personal de progresiva esencialidad, Magallón Sicilia limita actualmente su acción pictórica a la conjugación de una sobria gama cromática. Desprovista de vanos ornamentos, resulta una pintura muy depurada que, lejos de remansarse en las tranquilas aguas de la certidumbre, se regocija fluyendo con el empuje y la profundidad de un majestuoso río. De un río que no se limita a "reflejar" de forma pasiva la exterioridad aparente a su paso, sino que cumple el papel eminentemente vital y activo de "contener" o "llevar en su seno" todo un mundo de misteriosas interioridades y relaciones complejas. En las composiciones-río de Magallón Sicilia, el rumor y la fuerza incesante de lo imaginario, impulsado por inescrutables designios, alterado por sensaciones y emociones diversas, concreta su belleza abstracta ante nosotros, dejando tras de sí una estela de conmovedoras sugerencias que nos inducen a su vez a imaginar.

A la comunión imposible entre el fuego y el agua, viene el color a ser un mágico emulsor de insospechado refinamiento. El uso de pinturas industriales, de sprays y cintas de carrocero para crear zonas de reserva, la aplicación contrapuntística de gamas de color puras y ácidas, a menudo sutilmente graduadas o texturadas, sugieren, con una adecuada dosis de fascinador misterio, cada forma protagonista de un espacio propio, o conjuntos relacionados de

formas más o menos complejos en espacios de mayor complejidad. Las gradaciones lumínicas elevan en ocasiones su temperatura hasta el estado extremo de lo ígneo, de lo magmático, o nos revelan sus transformaciones bajo los efectos de una especie de luz "cegadora" y al tiempo paradójicamente "fría".

Un extraordinario oficio demuestra este excelente artista que nos propone, en ritmos diferenciados, una experiencia interior que trasciende el mero esteticismo, en busca de una singular expresión de lo inefable. Una experiencia inconclusa, como todo lo real, que —José Ramón muy bien lo sabe- precisa de la mirada única e intransferible del espectador para llegar a completarse.

# Rebeldía feminista en Principio Potosí:

La exposición *Principio Potosí*, comisariada por tres artistas y críticos alemanes[1] y apuesta arriesgada del director del Reina Sofía, Manuel Borja Villel, propone desmarcar de occidente el nacimiento de la modernidad -vinculada a la ilustración y el racionalismo- y conectar su origen al colonialismo, representado aquí por la explotación española de las minas de Potosí. Esta tesis arrebata a occidente el protagonismo histórico cambiando el foco a las relaciones de abuso entre centro y periferia. El sugerente subtítulo del proyecto: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena? alude a la función de la cultura como legitimadora del poder, y se propone trazar una continuidad ideológica entre el papel cumplido por el arte entonces y ahora.

Para ello, la muestra presenta un importante conjunto de obras

de la pintura barroca colonial de las escuelas de Cuzco y Potosí (Perú y Bolivia) que despliegan un universo sincrético de elementos del catolicismo español mezclados con otros de las culturas andinas. A partir de estas obras, los comisarios han encargado a una serie de artistas internacionales reinterpretaciones o actualizaciones de sus motivos, con lo que el concepto de sincretismo se expande de alguna manera: si la cultura sincrética en América Latina siempre ha tenido esa doble vertiente de oficialidad católica y de resistencia autóctona infiltrada entre sus grietas, la convivencia entre las pinturas del Virreinato y las intervenciones contemporáneas pone de manifiesto la existencia necesaria de otras lecturas, críticas con el capitalismo global.

El montaje de la exposición es alucinante: en una nave (un museo en forma de nave) repleta de artefactos artísticos, las pinturas coloniales, muchas de gran tamaño, cuelgan del techo, y, dislocadas de su contexto original, continúan irradiando una fuerza apabullante. Alrededor de ellas, por todas partes, las actualizaciones de los artistas vivos conforman un caos que sugiere la crisis multidimensional que habitamos. Hay varios andamios (o plataformas metálicas en forma de andamios) a los que puedes subir para contemplar una segunda altura de la muestra, y también para intentar orientarte, porque ¿cómo avanzar en el caos? Los comisarios proponen seguir la guía que han elaborado para visitar la exposición, treinta y cinco páginas de letra pequeña. Dicha guía (en la que las obras están marcadas por números ya que en el terreno sólo tienen cartelas las piezas coloniales pero no las contemporáneas, de manera que si quieres saber quién ha hecho qué has de buscarlo atentamente en el papel) marca un recorrido anti-lineal, de una punta a otra de la nave, de vuelta a un lado, a otra esquina, al centro... La complicación o casi imposibilidad de visitar la muestra mediante la guía imagino busca potenciar que los espectadores salgamos de nuestra pasividad y adoptemos una postura activa para descifrar el laberinto... pero me resulta contradictorio el hecho de que un proyecto que creo

hace emerger otras visiones no hegemónicas, versiones bastardas que explican cuestiones que la historia oficial oculta, reinterpretaciones no etnocéntricas que visibilizan la diversidad de relatos, pretenda que sus visitantes tengamos que seguir UN discurso realmente enrevesado -el de la guíasi, digamos, queremos llegar a comprender. Añadir también el disfrute con intervenciones interesantísimas como la de Isaías Griñolo, sobre la contaminación por parte de la industria química en la provincia de Huelva y la explotación de inmigrantes en la recogida de la fresa; el video de Chto Delat sobre la nueva oligarquía rusa; el mapa de Mataró para la web de Rogelio López Cuenca, que da cuenta de las implicaciones del surgimiento de la industria textil en Mataró con la riqueza procedente del tráfico de esclavos; el video de Harun Farocki, que desvela la invisibilidad de los esclavos en las minas de Potosí en las pinturas de la época, o la instalación sobre los peticionarios chinos de Zhao Liang, entre otros. Interesante también la presencia de colectivos sociales como el Museo de los Trabajadores Migrantes de Pekín o la lucha de las empleadas domésticas en Madrid.

Pero vayamos a la intervención de María Galindo, de Mujeres creando de Bolivia. Creo es la única autora que ha reinterpretado dos cuadros coloniales. El primero es la Virgen del Cerro, anónimo de 1720, que muestra el Cerro Rico, la montaña de plata de Potosí, convertido en el cuerpo de la Virgen María, como la Pachamama andina. A sus pies el rey de España, el Papa y demás caciques. El culto a la Virgen: extremadamente popular y a la vez patrona de santos, gobernantes e intelectuales, mediadora principal, tierra y cielo a la vez... Junto al cuadro, uno de los grafittis de Mujeres Creando reza: Ave María, llena eres de rebeldía. La virgen rebelde se materializa en el video La Virgen Barbie, donde un grupo de mujeres indígenas transporta a hombros sobre unas andas a una mujer blanca vestida de Virgen barroca. La tela de su vestido está estampada con princesas de Disney y como gargantillas y ornamentos lleva montones de muñecas

Barbies ensartadas; una bola del mundo de plástico en una mano y la cabeza de un cordero en la otra. La procesión recorre las calles y se detiene en lo alto de un cerro desde el que se divisa una impresionante vista de La Paz. Y ahí la Virgen Barbie comienza su discurso: Ya no quiero ser la Virgen Barbie. Ya no quiero ser la patrona del racismo ni la protectora del capitalismo. No quiero ser la Virgen Barbie. No quiero enseñar a las niñas a odiar sus cuerpos morenos[2]...

Tras la negación del canon previsto para las mujeres occidentales, pasa a la proposición: No quiero ser yo. Quiero ser otra distinta. Alegre, amiga, defectuosa, imperfecta y amante...

Y a continuación el canto a la mezcla, al mestizaje, y la heterogeneidad como potencias políticas transformadoras, en el que resuenan ecos de escritoras y activistas feministas americanas como Gloria Anzaldúa, María Lugones o Cherrie Moraga. La impureza y la multiplicidad son amenazas a la ficción imperialista desde la que se ha construido el discurso del poder. Pero amenazan también la ficción indigenista con la que Galindo es crítica en Bolivia.

Que detrás de mi el capitalismo se derrumbe y pierda hasta los dioses y las vírgenes que lo sustentan. Que detrás de mi se desmorone el racismo y el color blanco que lo sustenta. Que los úteros de las mujeres blancas puedan parir hijas morenas. Que las morenas tengan hijos rubios. Y que el amor y el placer nos mezcle y nos mezcle y nos mezcle. Hasta diluir todas las estirpes de nobles , de patrones y de dueños del mundo…

La Virgen desciende de las andas, le regala el mundo a un niño, quien juega con él a la pelota, y procede a desnudarse. Bajo su vestido se muestra toda vendada o envuelta en un sudario. Las mujeres la descubren y su cuerpo se ve lacerado, insultado y humillado por el patriarcado. A pesar de ser el modelo de mujer sancionado por el poder, o precisamente por eso, porque no existen las mujeres libres y felices bajo el machismo, aunque sean blancas y rubias. La protagonista es ataviada por sus nuevas compañeras al modo tradicional

boliviano y, acto seguido, lava los pies de todas ellas[3]. Una de las características de los distintos trabajos de María Galindo es la posibilidad de sentido y de descodificación que ofrecen a cualquiera que los ve, combinada eficazmente con tal riqueza simbólica que cuantas más cosas sabes, más aspectos puedes interpretar. De forma igualmente certera combina la denuncia política directa con la poesía, seduciendo y dejando una estimulante sensación de belleza sublevada. Galindo se reapropia de la imaginería patriarcal para subvertir activamente los modos establecidos de representación y de expresión falogocéntricas de la experiencia de las mujeres, que tienden a reducirlas a la irrepresentabilidad. La Virgen Barbie materializa en su cuerpo un proceso activo de devenir como condición y posibilidad de un visión alternativa de su subjetividad y su sexualidad. También en Europa autoras feministas como Luce Irigaray o Rosi Braidotti han escrito sobre la necesidad de símbolos para las mujeres. Irigaray propone una estrategia de mímesis: mimetizar las imágenes y representaciones que han sido asignadas a lo femenino por el pensamiento patriarcal pero únicamente para deshacerlas.

No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los pulpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz sólo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo.

El segundo de los videos referidos a la *Virgen del Cerro* es una desarticulación física y material del cuadro en sí mismo. Una reproducción de este, en panel a gran escala, es instalada en medio de un mercado, en la calle, en la plaza pública,

espacio político por excelencia. Una bailarina asoma la cabeza por detrás sustituyendo el rostro de la virgen por el suyo propio, desnuda a Dios y a Cristo que aparecen en la parte superior del cuadro... lo sobrevuela entero desmontando la trama de poder que lo organiza, dos coronas imperiales son desprendidas de la pintura y empiezan a rular por las cabezas de vendedoras, niños y grandes... Es otra constante en la práctica de Mujeres Creando el protagonismo del espacio público y de quienes lo habitan. La calle como contexto que sostiene y da valor a todos sus proyectos. Y sus habitantes: la visibilización de los invisibles, el protagonismo de los y las sin nombre, con ternura, humor y radicalidad.

El punto álgido llega cuando una niña afroamericana despega del cuadro la figura del rey, Felipe V, y le corta tranquilamente la cabeza con una sierra. Después, mientras la bailarina danza, esta niña se abanicará distraídamente con la cabeza recién cortada.

Ambos videos están engarzados por un tercero, muy cortito, como un entremés o un anuncio, en el que aparece el mapa de América. La parte sur del continente se abre y emerge de ella un rostro de mujer que declara: *No recuerdo mi nombre, pero sé quien soy.* 

La segunda pintura colonial sobre la que trabaja Galindo es Las novicias, anónima del s. XVIII traída desde el museo-convento de Santa Teresa, en Potosí. Es un cuadro de gran tamaño, antes de llegar a él nos encontramos con una celosía de madera, talmente de iglesia, y tras la pintura, el grafitti de Mujeres Creando Tú me quieres, virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada y, por eso, tú me tienes harta. Frente al cuadro desde un lateral hay unos auriculares en los que la voz de María Galindo explica la pintura al modo de las guías grabadas de los museos. Desde ese lugar tienes una estupenda visión de las tres capas de la instalación simultáneamente: celosía, pintura y grafitti. El audio, cuyo título es Entre dos poderes interpreta brillantemente la escena pintada añadiendo una serie de preciosas informaciones

que subvierten el relato oficial. Las novicias son dos adolescentes entregadas por sus padres, dos caballeros españoles, al convento. Galindo desgaja toda la red de poderes presentes en la representación: el eclesiático, el colonial, la nobleza, las niñas como objetos de intercambio económico, la monja que las recibe, y aquellas que no están:

La monja adulta es la extirpadora de preguntas, la extirpadora de pensamientos, la extirpadora de rebeldías, es la intermediaria eficiente del poder religioso. Contempla la escena complacida de ver que la rueda continúa. Ayer fue ella, hoy son estas niñas. Contempla la escena sabedora de las infinitas delicias que las esquinas del convento le ofrecen a las mujeres que allí viven separadas del mundo por un muro que no solo las separa, sino que las protege del destino de cargar con un marido y una familia más deplorables aun para obedecer que la vida conventual.

Las niñas muñecas tienen en sus manos un único poder que ejercer y es el de condenar a su propio destino a dos jóvenes indígenas sirvientas que correrán la misma suerte de clausura para servirlas dentro del convento. Ellas ni siquiera aparecen, porque no solo son invisibles, sino que permanecen en un especie de no-lugar, están omitidas. Son las indias sirvientas atadas al destino de sus patronas. (...)

Los otros personajes que componen el complejo universo femenino de las relaciones coloniales no está presente en la escena; no están las esposas, no están las abadesas, ni las putas, ni las amantes. No están las hijas mestizas, ni las indias herejes perseguidas por la Extirpacion de idolatrias e inclusive las sirvientas aunque cumplen el mismo destino están omitidas de la escena. Su ausencia es de muchas maneras otra forma de presencia omitida, escondida o escurridiza y eso convierte a la monja-intermediaria y a las niñas-muñeca en figuras contenedoras de una compleja trama de personajes femeninos contenidos uno dentro del otro. Una trama donde únicamente el conjunto permitirá ubicar y entender la sumisión de ellas, y de todas las otras que en esta escena no

## aparecen.[4]

Es interesante anotar cómo Galindo ha engarzado alusiones a Las novicias dentro de su video La virgen Barbie: éste recoge un fundido de rostros de vírgenes que son las de las imágenes marianas que ha ido coleccionando el convento de Santa Teresa de Potosí, el mismo que alberga el cuadro de Las novicias, un convento de clausura[5]. También ha insertado en el mismo video, en forma de marco, una serie de bordados en seda y plata que las monjas bordan en las casullas de los curas como expresión máxima de su virtud.

Dentro de *Principio Potosí*, esta pieza guardaría concomitancia con el video de Harun Farocki *Das Silber und das Kreuz* (La plata y la cruz), en el que este artista se dedica a visibilizar el genocidio de los esclavos indígenas en las minas de Potosí, ausente por completo de la pintura *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrio, 1758.

Como broche de oro, ambas instalaciones se complementan con unas primorosas estampas para llevar, cuadernitos a todo color confeccionados como invitaciones a las "prestes" bolivianas, fiestas en hornos a santos y vírgenes en las que la abundancia es la protagonista: Una oración a Nuestra Señora de los Deseos y una lista, bajo la advocación del más racista Santiago, de los intereses españoles y europeos en Bolivia. Otra muestra del centrifugado de símbolos católicos con el que Galindo opera para obtener resultados transgresores.

Virgen	d e	los	5	deseos
			Repsol	
Virgen		de		lo
prohibido				Unión
Fenosa				
Virgen		de		la

locura Iberdrola *Virgen que cura toda amargura* AENA

Estamos bajo tu manto

Banco Bilbao Vizcaya Argentaria

У

Hermanadas revueltas Santillana

Indias, putas lesbianas Maxam

Blancas, negras y mulatas Zurich

(...)

- [1] Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer.
- [2] Los fragmentos en cursiva son de María Galindo y pertenecen al discurso de la Virgen Barbie.
- [3] Galindo realizó en La Paz esta acción de lavar los pies a las mujeres del movimiento de deudoras estafadas por la política de microcréditos que llegaban a la capital tras una marcha de días, acción por la cual fue apaleada.
- [4] María Galindo Entre dos poderes. Audio referido al cuadro Las Novicias.
- [5] Aprovecho para destacar el enorme esfuerzo e interés llevado a cabo por gobierno, instituciones y comunidades bolivianas para que las pinturas coloniales hayan podido viajar a España, en contra de algunos comentarios de carácter racista y colonialista aparecidos en la prensa española.

## Instrumentos para la didáctica

Recién salido de Prensas Universitarias de Zaragoza, recibimos un instrumento didáctico, enfocado hacia la docencia universitaria, y que nace de la dilatada experiencia de una autora muy familiarizada con el

arte contemporáneo en sus más diversas manifestaciones, modalidades, tiempos y lugares.

Así, el mencionado compendio, por sus características conceptuales y contenido, enlaza con otras obras que se han ocupado de una dificultosa empresa: clarificar las circunstancias y contenidos del arte más reciente, aquél que resulta más cercano en el tiempo pero, en muchos casos, más lejano en cuanto a sencillez comunicativa. En este sentido, obras como el *Diccionario del Arte Actual*, de Karin Thomas —a día de hoy ya casi ilocalizable-, o el más reciente *Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*, del Doctor Ángel Azpeitia Burgos —también de dilatada trayectoria docente en la Universidad de Zaragoza, y en la crítica de arte-, se han convertido en textos básicos para evitar la dispersión en el maremágnum taxonómico del arte contemporáneo, y ofrecer una perspectiva que nos ayude a sistematizar, entender, y situar los elementos más señeros del arte que convive con nosotros.

En este sentido, la mencionada obra de de Doctora Carmen Rábanos, contribuye a clarificar este panorama tan heterogéneo ofreciendo, en forma de entradas sucintas, concretas, y ordenadas por orden alfabético, distintos términos, técnicas, autores y movimientos, que resultan imprescindibles para acercarnos a la problemática anunciada.

Valga destacar que el libro, casi podríamos llamarlo manual, o diccionario, aglutina terminología relacionada con la arquitectura, la escultura y la pintura, y también retrata esa intromisión entre las artes, esa disolución de las fronteras entre disciplinas, que hace muy complicada la categorización de las piezas, de los espacios, y de las acciones. Pues el arte actual, que entendemos como el que arranca del desencanto y la búsqueda de respuestas inherente a la tremenda debacle de la Segunda Guerra Mundial, se revela como un momento de máxima exploración que necesita de ciertas pautas para poder recorrerlo. El libro de la Doctora Rábanos se propone como una guía para orientarnos con

# Entregados seis retratos de Nati Cañada para el episcopologio de la Diócesis de Teruel.

La pintora turolense Nati Cañada ha entregado recientemente los últimos retratos de obispos de la Diócesis de Teruel. Con ello se cumple el proyecto de Don José Manuel Lorca Planes, actualmente administrador apostólico de la Diócesis y Obispo de Murcia, de iniciar el registro de un episcopologio propio. La mayoría de los retratos de obispos de Teruel, no se encuentran en el Palacio Episcopal turolense, si no en el Palacio Arzobispal de Zaragoza. La razón de ello es que, tradicionalmente, los obispos de Teruel fueron posteriormente arzobispos de Zaragoza. Otros muchos lo fueron durante muy poco tiempo. Tal es el caso de Andrés Santos Sampedro (1578-1579), Pedro Apaloaza Ramírez (1633-1634), Domingo Abad Huerta (1644-1646), Diego Antonio Francés de Urritigoyti (1673-1674), Francisco Javier Pérez de Baroja (1755-1757), Francisco Javier Lizana Beamont (1800-1802) o José Asensio de Ocón y Toledo (1832-1833) por citar algunos. Casi todos ellos desempeñaron su cargo en Teruel, tomándolo como experiencia dentro de una especie de cursus honorum eclesiástico. podrían recuperar sus imágenes, en el caso de querer hacer un episcopologio completo, pero tendríamos que buscarlas en diócesis tan distantes como las de Cagliari (Cerdeña), Albarracín, Tarazona, Ciudad de Méjico, Jaén, Guadix, o Santiago de Compostela, sedes en las que desempeñaron durante más tiempo su ministerio.

El proyecto presentado a Nati Cañada tenía un objetivo claro, el de iniciar un nuevo registro, iniciándolo a partir de aquellos obispos de los que se disponía del suficiente

material fotográfico. Así, el primero de los obispos a representar sería D. Anselmo Polanco y Fontecha (1935-1939), continuando ordenadamente con todos sus sucesores: D. León Villuendas Polo (1944-1968), D. Juan Ricote Alonso (1968-1972), D. Damián Iguacén Borau (1974-1984), D. Antonio Ángel Algora Hernando (1985-2003), y el propio D. José Manuel Lorca Planes (2004-2009).

La elección del artista que debía desempeñar esta labor también estaba clara. En Nati Cañada confluyen dos aspectos fundamentales a tener en cuenta. En primer lugar la calidad de su obra, y su distinción internacional, y en segundo lugar su procedencia turolense.

Realmente nos encontramos frente a una de las artistas aragonesas que más fama ha adquirido en los últimos años a nivel internacional. Nacida en Oliete, e hija del pintor Alejandro Cañada, se formó en las Reales Academias de San Carlos de Valencia y de San Fernando en Madrid. Según ella misma indica en su página web (http://www.naticanada.com/), su trayectoria profesional puede resumirse en cinco grandes etapas de producción: Formación y deformaciones (1960-1970), Añoranzas familiares (1970-1980), Mística (1980-1990), Desmaterializaciones (1990-2000) y Evolución de la materia. Puertas (2000...). Fruto de todas ellas es la realización de más de cincuenta exposiciones individuales en España, Estados Unidos, y un buen número de países iberoamericanos.

Sin embargo, la faceta artística que le ha otorgado reconocimiento internacional es el retrato. Nati Cañada ha retrato ha personajes de relevancia social como los reyes de España, D. Juan Carlos I y Doña Sofía. la Infanta Doña Cristina, Dª Ana de Francia, Duquesa de Calabria, Dª. Margarita de Bulgaria, D. Gonzalo Sánchez de Lozada, Presidente de Bolivia, D. Ricardo Maduro, Presidente de Honduras, D. Vicente de Fox, Presidente de México. También representantes del mundo de la ciencia, la cultura y del arte como Camilo José Cela, Gabriel García Márquez, Juan José López Ibor, Plácido Domingo, Raphael, Antón García Abril, Desireé Presley, Michael Jackson, Toni Curtis, Tipi Hedren, Charlton Heston, o la familia del productor de cine Dino de Laurentis. La calidad y el dominio de la técnica, la capacidad de captar en el lienzo la personalidad del representado, el estudio

psicológico del personaje y su transmisión al lienzo a través

del crudo realismo de su apariencia física, son elementos de valoración que se utilizan tradicionalmente a la hora de analizar un retrato. Nati Cañada demuestra dominar todos ellos, y por eso no le faltan encargos ni públicos ni privados.

En los retratos de los obispos turolenses lo que más llama la atención al espectador es la mirada. Al representar los ojos, la artista plasma todos sus conocimientos, logrando incorporar a la figura una apariencia en la que se mezcla lo intemporal y lo perdurable. Sitúa a la figura en un estado intermedio entre lo divino y lo humano, siendo esto, precisamente la labor de los representados. Serenidad, calma y convicción serían términos que se podrían utilizar a la hora de explicar el sentimiento que transmiten estos lienzos.

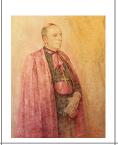
Como otros importantes artistas que, a lo largo de la Historia del Arte, han trabajado en encargos realizados por la Iglesia, Nati Cañada consigue cumplir con los requerimientos simbólicos solicitados, sin mudar su personalidad artística. El nivel de las obras de arte conservadas en el Palacio Episcopal de Teruel mejora sustancialmente con estos retratos. La Iglesia, en un permanente estado de reflexión sobre su relación con el arte contemporáneo, puede buscar en este tipo de intervenciones ejemplos a seguir, modelos en los que buscar soluciones a la pregunta del porqué ha dejado de ser uno de los principales factores de desarrollo y evolución de las artes y los artistas actuales.



D. Anselmo
Polanco



D. León Villuendas



D. Juan Ricote



D. Damián Iguacén



D. Antonio Ángel Algora



D. José Manuel Lorca

# La naturaleza apasionada de Ignacio Esplá

No hay duda de que la visión que tiene un europeo del trópico Americano es diferente a la que tiene un nativo. El origen la educación y las vivencias contribuyen a nuestra manera de percibir lo que nos rodea. El que llega y se enfrenta con lo nuestro por primera vez tiene la oportunidad y hasta se podría decir la valiosa ventaja, de verlo todo con otro ojos, con la Mirada fresca, con cierto elemento de sorpresa

Eso es lo que tiene Ignacio Esplá. Se trata de un español con casi treinta años de vivir en Panamá que aun siente y transmite sorpresa-y deleite-ante el color y el calor del

trópico.

Aunque ha declarado que la naturaleza provee una excusa para pintar, en sus oleos, Esplá da forma a las sensaciones de luz intense y sombra refrescante, de vegetación exuberante y mar enérgico, tan características de nuestro ambiente y tan distintas del Mediterráneo En verdad, quizás porque llegó acá del extranjero, es uno de los pocos artistas en Panamá que asume el paisaje local como tema central de su obra. La preparación académica de Esplá, así como sus experiencias artísticas en España, le dieron los instrumentos necesarios para pintar con la habilidad que lo hace. Esplá nació en 1946 en Zaragoza y se educó durante la década

Esplá nació en 1946 en Zaragoza y se educó durante la década del setenta en la Escuela de Artes y Oficios artísticos de su ciudad natal y luego en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de la Universidad de Barcelona. Se trata de un artista que se esmera en su técnica, que tiene lo que se llama "oficio" en el sentido tradicional de la palabra.

Pasó por una etapa joven en la que se dedicaba casi exclusivamente a la abstracción, periodo de ensayos y experimentación durante el cual aprendió a manejar el

espacio , el volumen y el color. Por años trabajó con los elementos básicos de la composición reducidos a su mínimo denominador en obras muy lejanas a la descripción realista o

a la interpretación naturalista.

Esplá prepara sus propios lienzos y trabaja con óleos que aplica con pinceles y quita o raspa con paños o espátulas. En su manera de pintar vemos que las lecciones de Velásquez -y de los maestros de la Escuela Catalana de principios de siglo- con toda la luminosidad que caracterizó sus obras no fueron en vano. Tampoco lo fueron sus visitas a los grandes museos y la observación de las obras de los postimpresionistas con quienes Esplá comparte la manera de producir volúmenes a través de la yuxtaposición de colores y la contraposición de tonos complementarios. Los ejemplos de esas teorías del color abundan en sus obras, en la ausencia del negro y los

Esplá II

contrastes de árboles ardientes en amarillo con sus sombras violetas, o de intensos ramos rojos sostenidos y rodeados

por una gama de verdes.

Sin embargo, su uso del pincel es más bien expresionista. Con admirable libertad Esplá aplica el color directamente al lienzo, sin bocetos previos ni cuadriculas. Construye sus composiciones de manera intuitiva, insertando volúmenes-léase elementos de la naturaleza- cuando los necesita para anclar un oscuro o reflejar una claridad. Es igualmente audaz en las estructuras de sus pinturas. A menudo, estas se basan en la forma dominante de un tronco de árbol ya sea vertical o caído, con una preferencia notable por el uso de diagonales, como elemento compositivo.

Esplá un pintor maduro, que obviamente le ha perdido el miedo al lienzo, al cual ha retado y "toreado" por muchos

años.

Una variada e interesante hoja de vida, documenta que Esplá ha mostrado su trabajo al público con regularidad desde hace más de un cuarto de siglo. Desde su primera muestra en Barcelona en 1975, Esplá ha presentado mas de una treintena de exposiciones individuales en España, Colombia, Panamá y Estados Unidos. Su participación en colectivas ha sido igualmente extensa, incluyendo su presencia por invitación en exposiciones, en museos y galerías, así como bienales internacionales, tanto en Panamá como en otras partes de

América Latina y Europa.

Esplá es un hombre espontáneo y expresivo, características que se reflejan en su trabajo. Muchas de sus obras dan muestra de su gusto por los formatos grandes, una inclinación que se manifestó desde sus años mozos cuando estudió en la Escuela Internacional de Pintura Mural Contemporánea de Barcelona y trabajó en el campo de los murales industriales. Por otra parte, hoy en día los temas que desarrollan requieren y casi exigen espacios cada vez mayores. Este artista crea obras a escala humana e invita al observador a sentirse partícipe en esa naturaleza que él reproduce. En Panamá, hay varios lienzos enormes o pinturas

multi-partes suyas en espacios públicos como por ejemplo el del mar y veranéras que da vida al gran foyer de un hotel de la ciudad o la cascada en tríptico que presentara en su más reciente exposición. Esa cascada natural en "Del agua" lleva al observador, cual explorador, a deleitarse en el descubrimiento del ambiente tropical. La composición de sus elementos fuertes en primer plano y la sensación de profundidad que va en aumento diagonalmente, nos coloca dentro de una selva virgen donde el agua aún es clara y las flores no han sufríos el contacto humano. Es una obra que nos invita a usar todos los sentidos, en la que la temperatura del ambiente refresca, las plantas tiene aroma y el agua suena al caer sobre las piedras.

Que ironía que todos estos parajes que parecen tan familiares, sean precisamente lo contrario, pues Esplá, no pinta al aire libre. Las composiciones de Esplá surgen de su imaginación como un producto destilado de lo que ha visto y de los años que ha vivido en Panamá. Se reconoce en los elementos Geográficos y botánicos: el mar, la costa, la selva, los múltiples verdes, los árboles en flor. Pero al final de cuentas es más la visión de Esplá, complementada por la interpretación del observador, que una representación de la naturaleza de este país o algún otro. Más bien, es como si los lienzos de Esplá transmitieran significados anímicos. No hay duda que esto sea intencional, pues el artista mismo ha dicho que la perfección sería que sus pinturas se convirtieran en pensamientos. De hecho obras de colores intensos y composiciones casi explosivas, como "La gran luz" son visiones abrumadoras y hasta angustiosas. La falta de horizonte o la colocación del mismo en la parte

más alta de algunas pinturas así como el uso de un imponente primer plano, contribuyen a crear una sensación inquietante. Tanto de sus lienzos, aún sin una sola figura humana, traen a la mente sentimientos como calor humano, pasión y exhuberancia. Sin embargo, en otros trabajos, Esplá nos regala aguas límpidas y perspectivas profundas que nos introducen visual y mentalmente a un lugar tranquilo a un estado de paz.

Quizás sea esa paz la que el artista busca, aún con sus colores intensos y sus brochazos expresionistas. Su país adoptivo cuenta con una riqueza natural inmensurable. Hay un sentido de armonía en la naturaleza, una sensación de balance que es casi una necesidad- a veces no acatada- para el bienestar de los seres humanos. Es la razón por la cual tantas personas huyen de la urbe cada vez que pueden para sumergirse en el mar o adentrarse en el campo. Los ecologistas nos recuerdan el valor y la belleza de nuestro patrimonio natural. Esplá también lo hace a su manera.

# Al final la fusilan. Cine, arte y obsolescencia de los géneros

Al final la fusilan, exposición comisariada por la zaragozana Pilar Cruz en el Centre Cultural Can Felipa (Barcelona), se constituye como una propuesta arriesgada que pone sobre la mesa las conexiones entre el cine, más concretamente entre los géneros cinematográficos, y el arte contemporáneo. Pero más allá de la aplicación de los tópicos que se podrían deducir de los distintos géneros, la muestra parte de ellos para reflexionar y testear sus límites mediante las producciones, en muchos de los casos nuevas y específicas, de ocho artistas: Fito Conesa, Ana Garcia-Pineda, Tjasa Kankler, Pablo Pérez Sanmartín, Enrique Radigales, Thomas Reydellet y el trabajo conjunto realizado por Luciana Lardiés y Sebastián Bandín.

Al final la fusilan tuvo su pistoletazo de salida el 14 de diciembre del 2008 en el Espai Niu (Barcelona) con un pase de cine en el que los artistas partían del género que se les había asignado para tomarles el pulso y crear "collages visuales" a partir de diversas películas. Una puesta a punto que dejaba ya entrever al público allí presente los mecanismos de construcción de significado que perviven en la industria cinematográfica.

La industria hollywoodiense consolida, en la década de 1930, los géneros cinematográficos. Estas formas de articulación fílmica, propias del cine clásico, acogían una serie de patrones, narrativas y personajes fácilmente reconocibles por el público, que aseguraban a la industria una rentabilidad tanto económica -gracias al abaratamiento de la producción y al éxito popular que los géneros propiciaban-como ideológica. Dichos códigos estereotipados permitían al espectador una eficaz identificación en base a unas expectativas generadas previamente y, pese a la poca capacidad sorpresiva que cabía esperar de los films, eran acogidos con regocijo por parte del público. Desde los clichés cinematográficos a las figuras arquetípicas, todo estaba predeterminado previamente según los parámetros del MRI (modelo de representación institucional). El éxito estaba asegurado con fórmulas como el boy meets girl (chico conoce a chica, chico pierde a chica, chico recupera a chica) o el happy end, esquemas que todavía perviven en la actualidad. Tanto es así que Luis Buñuel, como él mismo cuenta en sus memorias (Mi último suspiro, 1982), se había inventado una especie de plantilla que según las combinaciones

podría prever el final. En un preestreno la puso a prueba y, ante el sobresalto del productor, enseguida adivinó lo que era evidente: al final la fusilan.

Con la llegada de la modernidad cinematográfica, a finales de los años 50, se llevará a cabo una revisión de los géneros. Algo indicativo y sintomático de lo que en ese momento acaece en el ámbito de la cultura contemporánea y que afectaba al concepto de autor y de puesta en escena desde el Neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague. Pero es a mediados de los años 70, con la segunda modernidad cinematográfica, cuando tiene lugar la verdadera transformación: la combinación y mezcla de géneros se va convirtiendo en una tendencia en buena parte de los directores del momento. Tiburón (Jaws, 1975) supondría el ejemplo paradigmático de este tipo de producto intergénero y llevaría a su director, Steven Spielberg, a unos éxitos de recaudación hasta el momento inusitados. Este tipo de cine americano contaba con unos directores muy jóvenes -como De Palma, Scorsesse, Lucas, Coppola o Scott-, orientados a un público joven que entendía y disfrutaba de la innovación e hibridación genérica en filmes como Blade Runner (1982), La Guerra de las Galaxias (Star Wars, 1977) o Alien (1979). Esta nueva generación de cineastas bebería de la televisión, de los cómics o de las distintas culturas juveniles y tomaría como punto de partida el cine clásico para convertirlo en un recurso inagotable de gestos, actitudes e imágenes que aprovechar y remezclar en sus propias películas.

Con la llamada postmodernidad cinematográfica, el exhibicionismo, el virtuosismo, la autorreferencialidad e incluso el manierismo de algunos autores -como podría ser el caso de la cinematografía tarantiniana, de la de David Lynch, del universo Aronofsky o del neobarroco esteta de Peter Greenaway-, llegaría a límites insospechados y podría ser definitorio de algunas de las derivas contemporáneas del cine a nivel global. La intergenericidad se convierte en un valor añadido de la obra, otorgándole singularidad, a la vez que es una clara estrategia de mercado destinada, al igual que ocurría en el cine clásico, a acaparar el mayor número de público posible. Por lo tanto, la propuesta que lleva a cabo el cine postmoderno pone en jaque la concepción clásica del género y permite la aparición de otros diferentes. Algunos de estos nuevos géneros, como el high school anime, el biopic musical, el cine de periodistas o la distopía, junto con otros de reminiscenciasmás convencionales como podrían ser el melodrama, la tragicomedia, o el cine de ciencia ficción, son los escogidos por la comisaria para ser reformulados desde los distintos trabajos artísticos. Al final la fusilan supone una respuesta analítica y evidenciadora de la momificación de los géneros clásicos, para ir un poco más allá y darles otra vuelta de tuerca. Así la reflexión de la que parte la comisaria aborda cuánto permanece hoy de aquellos géneros anguilosados, qué es aquello de lo que aún nos hablan en cuanto a nuestra sociedad y hasta qué punto el arte contemporáneo recoge su influencia para pervertirlos y repensarlos.

El trabajo de Fito Conesa parte de la estructura del biopic musical (es

decir, de las biografías cinematográficas de personajes, en este caso de músicos) para repensar las estructuras de mitificación y análisis contextual subvacentes y aproximarse a su vez a su lugar natal, Cartagena. Ya en su statement Fito Conesahabla de la carga emocional de sus obras y de su necesidad de "geografizarse", de ubicarse y situarse en su entorno. El vídeo Barcelona 92- Cartagena 23 (2009), es el reflejo del declive de la ciudad murciana en un momento en el que la capital catalana estaba viviendo un auge *olímpico* a todos los niveles. En 1992, Cartagena estaba viviendo una época difícil con el paro ocasionado por el cierre de la mina de Peñarroya o Bazán, las luchas laborales, o los desastres ambientales que se reflejarían sobretodo en los movimientos sociales que culminarían en la guema de la Asamblea. Un revulsivo que ponía de manifiesto la decadencia vivida a todos los niveles en la ciudad y que encuentra su himno generacional en las canciones del grupo after- punk Kante Pinrélico, sobre todo en la letra de Soy de Cartagena: "algo pasa / algo se menea/ la gente está nerviosa/ arde la Asamblea". Cartagena, definida en el documental que realiza Conesa como un "cadáver", se convierte en el símbolo de la crisis industrial e identitaria de ese momento. De este modo, tanto el vídeo como la instalación de Fito Conesa -que muestra el *skyline* de la ciudad murciana en 1992 acompañado de los sucesos acaecidos en esa época- se convierten en un interesante ejercicio que, a parte de acercarse a una banda after- punk, muestra aquellas historias mínimas al margen de la oficialidad de una España en supuesto auge económico.

El género tragicómico tiene mucha relación con el trabajo artístico en general de Ana Garcia-Pineda, y en concreto con *Omnisciència* (2009), producida especialmente para la propuesta. Una serie de dibujos que reflejan hasta qué punto la tragedia y la comedia, con unos patrones tan determinados desde los orígenes del teatro griego y que se muestran como rasgos simplificadores y a la vez ejemplificadores de la complejidad de la vida, pueden conjugarse a la perfección en una misma obra. Esta "ciencia del todo" que presenta Ana Garcia-Pineda remite a la imposibilidad del conocimiento absoluto por la ciencia, como en la obra de Flaubert sobre la estupidez humana, personificada en Bouvard y Pécuchet, de creer que se puede dominar todas las ramas del saber.

Los dibujos de Ana Garcia-Pineda muestran su particular visión del mundo. Como aforismos ilustrados o máximas mínimas con un punto de absurdidad, explican de forma humorística y aparentemente inocente las pequeñas tragedias cotidianas revelando la impiedad y la malicia que en verdad esconden. Estos disparates agridulces, de trazo sencillo, se combinan con textos cortos y directos que se dirigen inteligentemente hasta nuestro centro neurálgico para desestabilizar nuestras creencias o, al menos, ponerlas en duda. Uno de los arquetipos del que se vale la artista para la puesta en marcha de *Omnisciència*, es el personaje del tonto del pueblo. Aquel que, como el personaje de Luisma de la serie televisiva *Aída*, diciendo verdades como puños dentro de su propia lucidez ilógica nos lleva a pensar todo lo que de crueldad y dramatismo encierra lo

irrisorio.

The soundtrack of our lies y la instalación S/t que presenta Pablo Pérez Sanmartín, pertenecientes a la serie La juventud baila (2008), tienden un lazo al high school anime. Este género, propio de la cultura juvenil, remite al espectáculo y al puro divertimento como si se tratase de un carpe diem contemporáneo. Todo el conjunto es un vanitas de la cultura juvenil, de una fragilidad tal que ya advierte su pronta desaparición. La instalación S/t representa una fiesta, en la que se oyen unos compases repetitivos de Smells like teen spirit de Nirvana, como nostalgia de la fiesta a la que siempre llegamos tarde. En este espacio ritualístico penden todavía unos globos que nos permiten leer la frase "With the lights out is less dangerous", animándonos a sumirnos en esa especie de vacío para el abandono en el que parece estar abocada la colectividad. Por otro lado, el vídeo está compuesto por todo un imaginario alegórico que habla de la construcción de identidad a partir de la figura del teenager y acerca de la mercantilización de la adolescencia como ideal de felicidad, ignorando conscientemente toda la complejidad de esta etapa vital. Una especie de celebración que advierte del peligro escondido, de que todo los pasos están marcados previamente -como la coreografía del videojuego "Dance, dance, revolution" presente en la animación-. Ese ideal de juventud que nos convierte en consumidores ávidos de subculturas como respuesta a las corrientes hegemónicas y al pasado más reciente. El adolescente rebelde, la necesidad de evasión por medio de la fiesta, los videojuegos, las raves y la música prometen salvarnos del destino prefijado de antemano para nosotros y nos convierten en eternos peter pan, inconscientes y desdichados, jóvenes y hermosos… O como diría Jeremy Jay: "Oh... oh... beautiful rebels!". La estetización de la rebeldía nos recuerda, al igual que el título de la animación, que tal vez la banda sonora de nuestra vida no sea más que una sarta de mentiras.

Enrique Radigales ha presentado para la muestra la pieza Frieze (2009), que invita a la reflexión sobre la obsolescencia de la tecnología y sobre las visiones que tenemos del futuro. La ciencia ficción de un modo u otro plasma los temores de la sociedad, en conexión con la idea de transformaciones, cambios y de perdurabilidad de la especie y el mundo que nos rodea. En la mayoría de los casos, la idea del futuro que plasman los films es negativa y, desde el presente, desfasada. Los avances tecnológicos que muestran estas películas se han quedado atrasados y convertidos en poco más que reliquias. El trabajo del artista maño trata sobre el desencanto que producen estas ruinas tecnológicas, de su carácter efímero y de su caducidad. Frieze es uno de estos vestigios tecnológicos, la reproducción de un teclado del desaparecido ordenador Sinclair ZX Spectrum y por ello, tanto formal como expositivamente, se muestra como si se tratase de un friso clásico en el Louvre. Además, al estar realizado en mármol negro de Calatorao, simbolizaría perdurabilidad de la pieza opuesta a lo que de efímero tiene la tecnología. La palabra que podemos leer, Spectrum, remite, a parte de al propio ordenador, al espectro en su doble acepción de fantasma o de

representación de algo sobrenatural y del rastro o dispersión que dejan algunas señales electromagnéticas. Algo que resulta especialmente revelador en cuanto a las relaciones que se podrían establecer entre arte, tecnología y ciencia ficción.

La obra de Luciana Lardiés y Sebastián Bandín es una instalación sobre una de las dos fotonovelas que presentaron el día de la inauguración de la exposición. El género escogido es el melodrama pasional, un género que se caracteriza por buscar una fuerte sensación de realidad, de pasiones llevadas al extremo que buscan conmover al público hasta límites insospechados y donde la música es un personaje más de la propia obra. Por ello, la instalación que presentan en el Centre Cívic Can Felipa es el escenario de la fotonovela Strong Touch (2007), que narra la historia de un rechazo amoroso que acaba en suicidio. La otra fotonovela, Liebe ist überall gleich (El amor es igual en todas partes, 2008) nos ofrece una historia de amor, enfermedad y muerte. Son historias de amores extremos, performatizadas mediante un uso concientemente precario, anacrónico y musicado de lenguajes primitivos, en este caso las diapositivas, que ponen la nota paródica de la visión de la vida cotidiana. El kitch, el bizarrismo, lo paródico y lo grotesco, y la precariedad técnica son algunos de los recursos empleados en la puesta en escena por ambos artistas para hablar de la vulnerabilidad del hombre, en conexión con la idea barroca de la vida como teatro y de lo efímero de la existencia humana. Tanto la instalación como las fotonovelas, forman parte de un todo que intenta poner en cuestión el binomio realidad ficción, en el que la experimentación y el azar juegan un papel importante.

www.p-a-r-a-d-i-g-m-a.net es un proyecto de investigación que la artista Tjasa Kancler lleva desarrollando desde 2007 y que sigue en activo. La idea pretende crear distancia crítica en cuanto a la perversión llevada a cabo por los medios en relación a diversos temas como son el régimen iraní, o los escudos antimisiles que la OTAN pretende situar en Europa del Este o, de incorporación reciente, abrir el debate sobre la crisis económica a nivel mundial. Este espacio de discusión se nutre de informaciones mediáticas controladas por las grandes empresas o de contrainformaciones provenientes de blogs o medios alternativos, para plantear un nuevo uso de la información y generar herramientas para una posible respuesta social. Conscientes de que la información es una forma de control, y de que quien tiene los media tiene el poder, la web propuesta por Tjasa Kancler y llevada a cabo con la ayuda de Pau Artigas y Joan Pons, pretende ayudar a escribir la Historia desde otro punto de vista. De hecho, se trata deun activismo mediático para crear un archivo de información plural, alternativo y participativo. Es por ello por lo que este tipo de propuesta guarda relación con el género de drama o acción de periodistas, un género en auge en el que se hace patente la ambivalencia entre el periodista-héroe que destapa corrupciones aún a riesgo de poner en peligro su viday el periodista-desleal que vende su alma al mejor postor y se aprovecha de su situación de poder para

manipular la realidad a su antojo. En la web aparecen las dos caras de la moneda, información y contrainformación, para trasvasar el poder al usuario que elige a su antojo qué noticias escoger y que uso hacer de ellas. El trabajo de Tjasa Kancler es de gran utilidad para generar opinión crítica en un terreno en el que es fácil perderse.

Resilience (2009) de Thomas Reydellet, es una vídeo-instalación que pone en escena la distopía sectaria. La distopía es lo contrario de la utopía y se refiere a un estado futuro en el que la humanidad ha evolucionado negativamente. Pensemos sino en La ciudad de los niños perdidos (La Cité des enfants perdus, 1995) de Jean-Pierre Jeunet, en La naranja mecánica (A Clockwork Orange, 1971) de Stanley Kubrick o Brazil (1985) de Terry Gilliam, como ejemplos de estos mundos de pesadilla. Resilience es una instalación opresiva que tiene algo de ritualística, en la que se entremezclan citas al escritor británico J. G. Ballard, vídeos en loop que muestran las bizarras relaciones de sexo y violencia entre amo y esclavo, y un siniestro juego del destino en el que probablemente saldrás herido. En el ambiente, oscuro y tenebroso, se respira violencia. La resiliencia, en psicología, alude a la capacidad del individuo de superar un trauma y fortalecerse a partir de él. Asimismo, citando a J. G. Ballard, el ser humano ha de atravesar el camino del horror y perversión para pasar al otro lado.

Con todo ello, vemos que la muestra propone una interesante reflexión acerca de algunas de las innovaciones y derivas de los géneros del cine, en relación con creaciones artísticas de diverso calibre. Todo ello, acompañado de pases de películas, visitas guiadas y diversas actividades didácticas a la exposición que redondean el trabajo de la comisaria y hacen que la visita a la exposición sea una cita ineludible.

## Entrevista a Rafael Navarro

Dentro del programa de Actividades Culturales de la Universidad de Zaragoza, en el Campus de Teruel, y bajo mi coordinación, desde la primavera de 2009, se ha creado un "Punto de Encuentro Cultural", en el que tendrán cabida los distintos miembros del tejido cultural

universitario y no universitario (artistas, fundaciones, empresas de entretenimiento, galerías, críticos, etc.). Para poner en marcha este proyecto, en el mes de mayo, he organizado tres conferencias/coloquio: la primera, fue impartida el jueves 14, por el fotógrafo aragonés de reconocida trayectoria internacional Rafael Navarro (aprovechando este encuentro hemos conversado sobre su trabajo: este mes de junio ha expuesto una retrospectiva de su trabajo en México bajo el título "Cuerpo y luz",); la segunda, el jueves 21, por Ana Revilla, directora de la Fundación Norte de Zaragoza, que desarrolla un programa innovador en el ámbito cultural y social centrado en el fomento y proyección del arte contemporáneo de la educación y otros aspectos de la cultura, y que tiene como finalidad la realización de actividades encaminadas a la promoción y desarrollo del arte; y la tercera, el jueves 28, a cargo de Paco Paricio, director del grupo Titiriteros de Binefar, grupo interdisciplinario de teatro/títeres/músicos/etc. de reconocida trayectoria nacional e internacional, que trabajan con objetos encontrados, que transforman y los hacen, portadores de múltiples y profundos significados, haciendo que se muevan de forma intencionada y se hagan títeres, que se convierten en instrumentos de comunicación.

#### Perfil de Rafael Navarro

Rafael Navarro, es un caballero. Un hombre refinado, de exquisitos modales y gustos. Un hombre maduro, sencillo, culto. Un fotógrafo ("fotógrafo puro") sin trucos de laboratorio. Como dijo hace dos años Rosa Olivares en el catálogo de la exposición *Cuerpos Iluminados* celebrada en la Lonja de Zaragoza: "Hablamos de una historia que comienza oficialmente en el año 1975, en el momento que Navarro realiza su primera serie catalogada, *Formas*, compuesta de 12 imágenes de diferentes fragmentos del cuerpo, de un cuerpo femenino. Hablamos de un trabajo de hace 32 años y que, brevemente, de una manera silenciosa —como todo el trabajo de Rafael Navarro- asienta las reglas de una trayectoria que al margen de contenidos, conceptos y formas, tiene un elemento incuestionable: la coherencia".

### 1. Para empezar ¿podría usted describir su obra?

Quiero que las obras contengan sentimientos, vibraciones, sensaciones, alguna idea más bien ambigua y ningún mensaje concreto, por eso huyo del uso convencional del medio fotográfico y trato de

descontextualizar los sujetos subvirtiendo su espacio y su estructura y proporcionándoles otra configuración de la que se desprenda una nueva y diferente lectura.

## 2. ¿Qué fue lo que le llevo a la fotografía entre otras artes visuales?

Cuando sentí la necesidad de expresarme, yo tenía unos conocimientos básicos de fotografía y eso me decidió a tomar inicialmente este camino.

He de aclarar que yo no siento grandes diferencias entre el uso de las técnicas fotográficas y el empleo de cualquier otra disciplina plástica. Entiendo que los útiles empleados en la producción artística no pasan de ser herramientas meramente artesanales, ya se trate de cámaras simples o sofisticadas, de pinceles, lápices, buriles, escoplos o plumillas. Si el autor de la obra es capaz de hacer fluir sus sentimientos, de hacer que sus vivencias sean legibles en la obra finalizada, la artesanía y buen oficio habrán atravesado esa sutil frontera casi virtual y se habrá convertido en Arte.

### 3. ¿Cómo empieza usted sus fotografías o imágenes?

Básicamente de dos formas diferentes: una emoción que surge o una idea preconcebida.

En el primer caso el sujeto puede ser una textura, una situación, un cuerpo. Trabajo mucho con el cuerpo humano; cuando monto una sesión de estudio debo hacerlo con una modelo con la que tenga cierta confianza pero no una persona con la que tenga una relación vital. Entonces sólo tengo que explicarle la idea por la que me quiero mover…y a trabajar, a ver que fluye. Es como cazar momentos.

Lógicamente hay una técnica detrás de esto, pero en ese momento no piensas en ella, ya la tienes superada y resuelta y puedes ir siguiendo tus emociones y el instante y el encuadre aparecen casi por si mismos.

La cosa es estar abierto a percibir. Yo no puedo transmitir la paz y el aroma de un bosque pero puedo encontrar una luz, una composición que refleje la emoción que me ha producido y así construir un puente con el observador.

La segunda opción, la idea preconcebida, tiene ya un planteamiento más intelectual y menos emocional. Un buen ejemplo puede ser la serie Dípticos (1978/1985). Al hacerlos partía de una idea, la bocetaba, tomaba primero la imagen que podía presentar más problemas (eran placas de 13×18), la revelaba, hacía un positivo y si la daba por

buena, con ese positivo en la mano iba a buscar la otra imagen. A veces en el proceso me encontraba con algo que me llamaba la atención y me provocaba la idea de hacer otra cosa. Eso era como un factor desencadenante: la tomaba y a partir de allí la construía.

4. Rosa Olivares dice que usted es lo que se ha venido en llamar un "fotógrafo puro", sin trucos de laboratorio, sin digitalizar las imágenes ¿Qué le parece esta observación?

Creo que bastante cierta. Siempre he trabajado con el criterio de que la imagen hay que crearla con la cámara y apenas introduzco modificaciones durante el trabajo en el laboratorio. No tengo nada en contra de los artistas que aprovechan en profundidad las posibilidades del proceso de positivado pero no es mi caso. Ahora, con la llegada de los sistemas digitales, los recursos son casi infinitos y se ha abierto un nuevo y enorme campo de exploración que apenas está en sus comienzos y que dará paso a un nuevo lenguaje fotográfico. En el campo profesional es evidente que la fotografía química ha quedado obsoleta pero, en el campo artístico, creo que seguirán conviviendo ambas.

5. ¿Qué maestro han influido en su trabajo?

Me resulta casi imposible contestar a esa pregunta. Sin duda identifico a grandes maestros que me han influido (Edward Weston, Bill Brandt, Harry Callahan, Kishin Shinoyama, Manuel Álvarez Bravo, Eikoh Hosoe...) pero seguro que hay otros muchos que a nivel subconsciente hacen aflorar ideas y planteamientos y que forman un bagaje subliminal del que te nutres sin darte cuenta.

6. Respecto a la polémica actual de las Bellas Artes: autodidactismo o enseñadas regladas.¿Qué opina usted?

A estas alturas pensar en la conveniencia del autodidactismo me parece un anacronismo. En mi generación tuvimos que practicarlo ante la casi total ausencia de otras posibilidades y el camino era bastante duro. Las enseñanzas regladas, si están establecidas de forma inteligente y con criterios válidos, aportarán al futuro artista una base sólida de conocimientos históricos y técnicos que, sin duda, le facilitarán el recorrido de su camino creativo.

El riesgo está en que si dichas enseñanzas no cumplen con los presupuestos antes citados se corre el grave riesgo de que sólo sirvan para entorpecer la evolución y dificultar el sendero de la libre creación.

7. Para finalizar ¿Qué opina usted de la candidatura de Zaragoza a la Capitalidad Cultural de 2016?

No tengo nada en contra de este tipo de eventos. Si se aprovechan bien las circunstancias que suelen acompañar a los mismos pueden ser muy beneficiosos tanto para las partes implicadas en los procesos como para el público en general.

La pregunta latente es si el habitualmente abundante presupuesto que hay que destinar a ellos no podría tener más eficacia si se canalizase en programas menos efímeros.