

TEXTOS LITERARIOS SOBRE LA OBRA PLÁSTICA DE ÁGUEDA DE LA PISA DESDE 1964 HASTA 2025

AUTORES:

Francisco Pino  
Antonio Cobos  
Manuel Sánchez-Camargo  
Antonio Manuel Campoy  
Josep Meliá  
Santiago Amón  
José Hierro  
Miguel Logroño  
Baltasar Porcel  
Cesáreo Rodríguez Aguilera  
José Ayllón  
Severo Sarduy

Juan Manuel Bonet  
Georges Duby  
Manuel Romero  
Manuel Martínez Mediero  
Carmen Pallarés  
José Jiménez Lozano  
Gustavo Martín Garzo  
Javier Villán  
Jordi Teixidor  
Mariano Navarro  
Marcos Ricardo Barnatán  
Fernando Soria Heredia

Joaquín Vaquero Turcios  
Javier Hernando Carrasco  
Ignacio Gómez De Liaño  
Diego Arribas  
Óscar Esquivias  
Rosario Scrimieri  
Esperanza Ortega  
Alfonso De La Torre  
Carlos Aganzo  
Ilia Galán  
Tomás Paredes

## SALUTACIÓN A ÁGUEDA

Águeda, hela ahí; después de haber recorrido, con la velocidad de lo dotado, unas vetas, unas venas difíciles y oscuras, brotada luminosamente en capullo de afán. Hela ahí, aparecida, manifestada. Es Águeda. Águeda en otro lugar distinto a todo común lugar. Ya no la busquéis, desde ahora, donde solíais, sino, allí, donde estaba lo invisible que, por su solicitud, ha dejado de ser tal para vuestros ojos. En esa tela vuelta intimidad y carácter, ahí, Águeda. Águeda, hela ahí. Hela ahí en otra dimensión del amor. En el arte. Ella lo sabe bien; es difícil para una mujer llegar a saberlo; pero Águeda ha sido escogida y lo sabe. Y Águeda lo ha aceptado. El arte no es una carta a ése, a aquél, o a aquel otro. Y como lo sabe no espera respuesta ya de nadie. Trémula y segura y colgada y expuesta, hela ahí, en otra dimensión del amor.

Alguien supondrá que no; alguien supondrá que la mujer que ha sido, preferentemente, carta con precisión de nombre propio no puede ser pintura ind Destinada. Y, sin embargo... Sin embargo ¿quién afirmaría que la mujer no puede revelar su peculiaridad sin dirección, ni señas, ni sello y a la vez con todo ello y más también? Y ahí está Águeda; Águeda entre los que tienen fe y no esperan contestación porque la contestación es ya su propia esperanza. Alguien supondrá que no. . .

Y ahí está, no en esas copas ni esos vasos, cuyos vidrios no son suyos, sino en esos otros vidrios nacidos de ella en los fondos zafiro donde los objetos han perdido sus límites para ganar los vírgenes y libres de la sensibilidad Águeda. Ahí, en esas ¿qué? ¿carlinas cinaras?, en esas ¿qué? ¿aneas?, en esos ¿qué? ¿vilanos? Ahí en eso que Águeda ha soplado y ha hecho de ello ¿qué? —¿colores?, ¿luces?, ¿delimitaciones?, ¿vagosidades? — solamente lo de después del soplo: Águeda, Águeda. Y ahí está.

Y a esta Águeda, recién brotada, con el deseo de que la rodee una primavera perenne y benigna, yo la saludo.

Más que color

Para Águeda de la Pisa

Oh dicha del color que adquiere su destino,  
el ser más que color, un alma, un sueño, un ángel,  
el deseo en su flor, la flor en su otro sino  
de Luzbel o de furia, de duende o de bacante;

Vacación del sentido, virgen del holocausto,  
el azul no es azul busca su nuevo nombre,  
sus bodas en otoño el oro afrodisiaco,  
el malva el paraíso de una zarza de dioses.

Dioses que con hetairas retozan en las nubes  
que vuelan, que varía, se ensombran y arrebolan.  
La pintora, ésta Águeda, vuelan no pinta, sube  
los colores al gozo de la vista, y se postran

ante ella, y, ved, por ella adquieren su destino:  
ser esclavos y heraldos de quien los diviniza.

Francisco Pino

Villa María, 14 julio 1996

HOGAR EN ASTA

A Águeda de la Pisa

Este respeto en turbulencia hogar  
Esta quietud en tempestad orgía  
un color una luz un aire dicen  
de una pala de un vuelo de una nota  
pincel

Si casa si gorrión si larga música  
pintura que es atmósfera y rodea  
así abrazo así cielo  
así una rama  
viva

su florecer estancia Águeda  
grita qué tremolar paciente inmoto  
oh patria oh campo oh palpito  
de qué arterias su pulso  
esa oriflama

que la vista cautiva hogar en asta  
imán el fuego vívese  
nos vive aproximados  
hay gozo hay calor

Francisco Pino

Una pintura de...

(Águeda de la Pisa)

Esta ínsula ya en su lugar, esfera,  
y ésta que es qué península de costas  
verdes, luz a los ojos da, relieve,  
a una pintura en sol: oros y música.

Águeda de la Pisa, la primera  
primeros  
perseguidora de volteos planos  
mecidos  
donde están los Velázquez con reflejo  
de poetas, qué Dantes o qué Góngoras

y que Mercurios, marcan esa fiebre  
de sus lienzos -termómetros de cimas-  
que se corona de laureles, clavos

que los clavan a un siempre para siempre;  
¡eterna su belleza en lo bellísimo!  
Calle la voz mirando esta pintura.

Francisco Pino

Hay un momento crucial en la vida de los artistas que coincide con la decisión de someter a la estimación pública su obra inédita, vocacional e íntima. Para doblar, airosamente, ese cabo tormentoso, no les basta una nave marinera: precisan también de mucha suerte y vientos favorables.

Cuando el pintor joven —que expone ilusionadamente su obra forzosamente vacilante— siente en su carne los punzantes dardos de la burla o el frío acero del desdén puede yugularse una vocación artística.

Es inútil y endiosada la profecía en todos los terrenos artísticos. Muchos genios tuvieron mediocres principios y otros, considerados como tales en los primeros pasos se fueron licuando en el camino.

Es de conciencia no utilizar el bisturí en el juicio crítico de la pintura incipiente. Por desgracia los juzgadores habituales buscan en la impiedad el cimiento de una firma prestigiosa y suelen hacerlo por los medios más fáciles: pulverizando de un puntapié los viejos troncos carcomidos y arrancando, de raíz, los arbustos recién nacidos.

Águeda de la Pisa hace ahora, su primera exposición y hay en ella una suma de cualidades de signo positivo, que la obligan, a mi entender, a la dedicación pictórica. Dispone de buenos mimbres que se pueden sintetizar así: técnica espatular aprendida en el taller de un maestro excepcional, dibujo correcto concretado por el color y la luz, rico en cromatismo con preponderancia de gamas azulencas y una amplia dosis de imaginación y fantasía.

Si a todo ello agregamos una sensibilidad exquisita que la empuja hacia el lirismo pictórico, está plenamente justificado el mimo crítico que debe rodear a esta pintora que ha llevado el aura juvenil de su pintura soñada hasta el recio cogollo de su tierra castellana.

Antonio Cobos

Es su primera exposición. Eso se aprecia en parte de su obra: en los posibles retratos, con lejanísimo recuerdo cinematográfico; en esa escena en que una vieja en un extremo nos hace recordar el siglo XIX, y la pintura social... Y si así comenzamos la presentación, es porque existe algo, importante, en esta pintora que se asoma por primera vez a una sala de exposiciones, donde los cuadros le parecerán distintos que en el taller...

En Águeda de la Pisa existe un garfio que se acusa no en sus primeros cuadros, obligados, sino en aquellos en que ella, libremente, sale a buscar la pintura, y la encuentra, en ocasiones, de forma sorprendente en bodegones, en esa bella agrupación de objetos, que son como «interiores» de «Interiores, y en los que el pincel busca, araña, rasga, con regusto la tela, en el afán de encontrar ese secreto de las cosas, ese «aquél» que las ofrezca con el hallazgo plástico que sólo puede dar el artista, con esa presencia «nuevos, que siendo iguales los objetos alcanza otra categoría, y otra dimensión... Águeda de la Pisa, no ha hecho trampa, ha hecho examen público de su conciencia artística. Y eso significa: sinceridad, deseo de no engañarse a sí mismo; impulso de ir a la pintura por el único camino posible: en busca del milagro.

Las artes plásticas, si miramos bien, vemos que tampoco han podido escapar a ese eterno retorno de las cosas que caracteriza la cultura, aunque otra constante de ésta pueda ser también el infinito descubrimiento. Descubrir, explorar, experimentar y conservar, volver, renacer... He ahí los eternos estímulos del arte. A veces conservamos tanto que lo revolucionario es tirar por la borda; otras veces, lo verdaderamente revolucionario es conservar.

Ahora, por ejemplo, en plena carrera de los «ismos» —presentistas y futuristas—, la auténtica revolución puede consistir en recuperar lo que, en términos generales, se había perdido o se estaba perdiendo. La experimentación se ha mordido la cola, y la invención de nuevas morfologías está a punto de llevarnos a redescubrir la geometría. Hay, además, un cansancio de lo genial, de lo original, de la pura gracia y el ingenio puro.

Queremos volver a dibujar, a pintar, a esculpir. Queremos interpretar otra vez el mundo que nos rodea, traducir directamente la naturaleza que nos sigue cobijando, recrear cuanto nos entra por los ojos. Estamos ante los umbrales de un realismo nuevo, tan forastero a la abstracción como a lo academicista. El pintor se propone otra vez como esencia de su arte la realidad más inmediata, y en su ansia de recuperarla hasta la copia literalmente, con una minuciosidad y un frío que jamás tuvieron los más empecinados partidarios del natural.

En otros casos, menos extremosos, se vuelve a interpretar lo de siempre con una sensibilidad distinta. Y éste es el caso de Águeda de la Pisa, en cuya pintura suavioria y delicada reencontramos muy buena parte de la sensibilidad que se perdía, y también aquella dicción que había caracterizado siempre al artista que hacía pintura. Hay en nuestra pintora una interpretación personal del mundo entorno, pero hay, sobre todo, una expresión puramente plástica. Yo la presento como un augurio feliz.

Antonio Manuel Campoy

El catecismo reaccionario asegura que cada cosa tiene un lugar exacto bajo la bóveda celeste, un destino sumiso e inapelable al que se debe ceñir. Se nos enseña así que no hay posible alternativa: o tradición o plagio. Pero el arte, como en síntesis toda la aventura humana, no se conforma con acatar, no puede hallarse a gusto bajo un código que se limita a hacerse obedecer, que recaba más disciplina que consentimiento. No discutiré ahora con Antoni Tàpies; ni mucho menos las ideas de Paul Klee. Intermediario o no, transmisor o no, el artista es siempre un profanador, un blasfemo, suplanta el orden cósmico e inapelable de la creación. Quiere abrirse camino a codazos para que en el mundo, y en la historia, quepan muchas ideas, formas y colores a las que hasta ahora se negaba la patente de legitimidad.

He escrito: a codazos. Lo repito ahora. El artista es un constante engendrador de intrusos, de seres bastardos en busca de una partida de bautismo. Creo que era William James el que definía la plasticidad como la posesión de «una estructura tan débil que puede ceder ante una fuerza externa, pero al mismo tiempo tan fuerte que no puede ceder ante un golpe. Voilà! Hemos topado con la plástica como sinónimo de una lucha permanente por la reconquista del espacio, por la redistribución de la tierra. La aventura artística es la geopolítica de la existencia. Los movimientos de emancipación, las servidumbres coloniales, el baile inacabable de las fronteras, constituyen su historia cotidiana, su permanente riesgo y esperanza.

El arte moderno va agrietando los muros de la vieja ciudadela. Cada rendija supone una nueva oportunidad, un nuevo intento de legitimación de las formas estéticas. Sólo la fuerza y el vigor, sin embargo, aseguran el éxito al término de la andadura. Hay mucha confusión, muchos intentos de sabotaje. ¿Cuántos llegarán a la meta final? Muy pocos. Es una ley matemática, una ley del mercado. Pero yo me atrevería a pronosticar que Águeda de la Pisa estará en el grupo de cabeza, entre los que disputarán el sprint que lleva a la gran meta.

¿Por qué? Por honestidad, por constancia, por su depuración constante de elementos y claves poéticas. Águeda de la Pisa ha sentado con éxito el ideal de la subrogación de la esencia (Kandinsky). Su pintura no es representativa, sino creadora; asume la desnudez espacial, el gran vacío de las soledades remotas, y nos coloca frente al eterno y reiterado tema de la soledad familiar e inmediata, en el diálogo sin interlocutor del hombre que quiere hallar un lugar digno en el universo. El arte de Águeda de la Pisa es un intento muy serio de estructuración del espacio, de aglutinación de las formas. Sus grandes recursos son el dominio de la transición de los colores, la coagulación de los volúmenes, la utilización del espacio abierto como apertura a un replanteamiento constante de la significación de la obra de arte. Y todo esto es una ambición mayor, una metafísica demasiado trascendente, una poética que todos los artistas, de una forma u otra, han tratado de resolver, pero que sólo los más geniales han podido transfigurar en una nueva realidad capaz de incorporarse a la existencia humana.

Se ha dicho que Águeda de la Pisa pinta volúmenes escultóricos (Santiago Amón). La observación es sagaz. En sus cuadros, en efecto, los elementos anecdóticos del espacio se desvanecen, encarnan una nueva voluntad de permanencia que se estructura bajo el orden concupiscente de una materialidad esencial, no palpable físicamente, pero plásticamente rotunda. El orden escultórico, entonces, equivale a una prueba de potencia, a un deseo de ser que se debe al orden molecular interior, sin añadidos externos ni personalidades prestadas. Desde la mancha, que es el tanteo único de esta nueva geografía, hasta la perspectiva rota, pero sin fugas —como ha visto muy bien Jean Ferré toda la pintura de Águeda de la Pisa equivale a un cántico de suspensiones y gravitaciones leves, a un movimiento fluctuante de las soledades justas.

Me extiendo más de lo que debiera. Pero no sé callar ante esta sensación espiritual que permite ensayar la desnudez formal absoluta, el despojo de las incrustaciones retóricas, la transición silente de los colores hacia una retícula en la que abstracción y figuración forman un todo indisoluble. La vertebración de la luz, el lujo holandés ante el detalle que sirve de contrapunto al aislamiento infinito, la coordenada que rige la prescripción exacta del movimiento astrológico, están en esta pintura con un vigor que deriva mucho del tópico convencional de la sensibilidad femenina. Con arreglo a esta óptica del absurdo, la pintura de Águeda de la Pisa tendría muy pocas formalidades feministas. No sé si es un elogio o una denuncia sociológica. Lo que sí aseguro es que el dominio de la construcción plástica es impecable, y que la irradiación de la luz de los planetas corporales o humanos sobre el fondo sideral, constituye una de las cimas más auténticas del arte español de hoy.

Presentar la pintura de Águeda de la Pisa a los aficionados mallorquines, constituye para mí un motivo de orgullo al que acaso no he sabido corresponder con la necesaria exactitud y respeto que esta importantísima obra reclama.

JOSEP MELIÀ

El dibujo, de Miguel Ángel; el colorido, de Tiziano.  
(TINTORETTO)

Aquí late, por paradójico que se diga, toda una concepción muralista, aquí, en el concierto de esta exposición, presentada bajo título de pequeño formato. Aquí, la consciente reducción de la escala física es índice de condensación esencial, como muchas veces lo es de vacuidad y grandilocuencia su amplificación arbitraria. Águeda de la Pisa ha acertado a enclaustrar y definir en los límites exigüos de la obra, de cada una de sus obras, la aquilatada condensación del pensamiento y el pulso, el tacto vivo, de la experiencia plástica, el destello contenido de una rotunda visión espacial que para sí reclamaría la cal expectante del muro.

Conozco bien el quehacer de Águeda de la Pisa y las proporciones colosales a que tiende su propósito instaurador, verdadero contracanto de lo que hoy se ofrece a nuestro contemplar. La avidez espacial y el desbordante vuelo a que suelen aclimatarse sus criaturas, se torna aquí concentrada materia y pensamiento condensado.

Estas criaturas no albergan empeño alguno de trascender su propia contextura. Son así. Así las concibió el pensamiento y las dispuso la mano y así, conformes a su naturaleza, más acá o más allá de su proporción real, exigen, como ámbito propio, la expansión derramada del espacio y no pueden desmentir su estirpe muralista.

Que no es cuestión de mediciones relativas o transportes sistemáticos. O la obra nació en posesión de intrínseca grandeza o en vano ha de esperarla de su amplificación convencional.

Mucho más difícil es, en todo caso, condensar la idea nutricia que confiar su ficticio despliegue a la multiplicación, grado por grado, de la escala.

Las obras de Águeda de la Pisa ostentan, desde su ser y por encima de su pequeño formato, una clara condición muralista. Si el contemplador agudiza la mirada, sorprenderá, de una parte, una profunda meditación escultórica y sentirá, de otro lado, toda la pasión por la densidad, amasada, calcinada, contenida, del cromatismo.

Escultura y cromatismo, proyectados al vivo sobre lo vivo de la cal. ¿No son tales los extremos en que apoyar el sentido del metalenguaje muralista? Así lo entendía Tintoretto, grabando al fuego, en la pared de su estudio, nuestra cita eventual cuya llana traducción diría: el dibujo, de un escultor: la entonación, de un colorista.

Santiago Amón

En la pintura de Águeda de la Pisa se nos proporcionan aquellos dos índices o síntomas que mejor certifican el sentido del arte y el nombre de la creación: partir de la *experiencia* y desde ella explicar el proceso de la obra hasta su *última posibilidad perfecta*. Siendo la experiencia, ante todo, negación palmaria del dominio o un audaz afrontar la incertidumbre y la expectativa de lo ignorado, sólo los que en ella ahínquen el norte de sus creaciones podrán verlas traducidas, como tales, en novedad, en otredad, en diferencia. La perfección de la obra pone de manifiesto, por otro lado, su más elemental y también su más genuina condición ética. Una obra bien hecha—valga el aforismo— es ya una buena acción.

Frente a la perpetua resonancia (en el común de tantas y tantas exposiciones) de magisterios hartos conocidos y ajenas experiencias o el acostumbrado trajín de modas de temporada y usos *a la última*, aquí quiere ofrecérsenos algo muy ajeno a unos y otros de tales menesteres, algo en que se patentiza la otredad, la diferencia, trasunto inequívoco de la experiencia personal. Y frente a la alegre improvisación de otros muchos y sedicentes artistas, vemos aquí un firme propósito de perfección, un conocimiento diariamente asimilado de los oficios y una práctica esmerada y consecuente que, por encima de otros panegíricos ocasionales, proclaman la condición ética de la obra y la convierten en una acción buena.

La obra de Águeda de la Pisa nos muestra, confluyentes, el acento de una cierta reiteración temática y de una fidelidad estilística en auge incesante de simplificación y de claridad. Este halo de familiaridad que en su mutuo referirse ostentan sus criaturas es la mejor prueba de su arraigo en el pulso de una sola experiencia y en la acotación de un lugar único. Sus cuadros se suceden como fragmentos de una única frase, sugerida por la voz del espíritu interior, insistentemente perseguida como la vida misma y con un empeño propio de localización, casi al dictado literal de este texto luminoso de Bergson: «Toda nuestra vida interior es como una frase única, iniciada con el primer despertar de la conciencia.»

El tacto de la experiencia entraña la fuente más genuina de la creación, y en *la visión del lugar desde un lugar* (en el asomarse al universo desde una angulación peculiar del universo) debe afincarse la pura expectativa y el vislumbre del verdadero conocer. Las obras de Águeda de la Pisa nos remiten directamente a las obras de Águeda de la Pisa (no a la remembranza de las de otros) en tanto que el lugar en ellas delimitado regala a nuestros ojos una perspectiva nueva (nueva y suya) del raro lugar que a todos nos cobija. Los cuadros de Águeda de la Pisa se parecen esencialmente a los cuadros de Águeda de la Pisa, concentran y explicitan una experiencia única y demarcan lo universo desde un solo lugar.

Es lo mejor del arte la experiencia y en ella la acotación del lugar. Merecen nombre de creadores quienes parten de la experiencia (que, por ser vislumbre de lo ignorado, excluye toda facultad apriorística de dominio), los que acotan como propia una parcela de la realidad ilimitada y la traducen en valores de conocimiento y creación, mediante la continuidad obstinada de una sola frase, idéntica a sí misma por origen, pero de dispares resonancias, *los que contemplan el lugar desde un lugar* y aciertan a plasmar su indicación, mejor que representación, en el asedio pertinaz de una angulación única; porque a la postre, y de acuerdo con Kierkegaard, no se trata de lo que hay que ver, *sino del lugar desde donde hay que ver*.

El deslinde preciso del lugar y el propósito de concentrar en él el pulso de la experiencia (de una experiencia perpetuamente *renovada*, no de una experiencia simplemente *recordada*) vienen a encarnar los dos momentos cruciales en el crear de Águeda de la Pisa al tiempo que representan los dos puntos de vista más justos de cara a lo creado. Sus obras parecen hablarnos (hasta la obcecación) de un lugar único, asediado, merodeado, perseguido como un sueño de difícil memoria, cuyo cerco tenaz, a manera de frase incesantemente modulada, se traduce en la presencia, cada vez más verosímil, de lo desconocido y se asemeja a la plasmación de un cuadro único, dispar en parte y, en buena parte, idéntico a sí mismo.

En más de una ocasión he tratado yo de resaltar cómo el tacto de esta experiencia renovada en torno al atractivo de un lugar único, siempre reiterable y nunca o de una vez para todas definible, fue la piedra de toque en la empresa de los grandes maestros contemporáneos, y ahora me es dado sugerir, salvadas cuantas distancias juzgue el lector de salvar, que también lo es en el quehacer de Águeda de la Pisa. De aquí que se haya dicho, con plena razón, que los grandes maestros de nuestro tiempo han sido autores de un solo cuadro, como también, y en este mismo sentido, Águeda de la Pisa es autora de un cuadro único, centro de su atención, raíz de su estímulo y reflejo fidelísimo de una auténtica experiencia.

El verdadero artista —he agregado también en más de una ocasión y a mayor abundancia— se halla en posesión de una imagen única, diríamos *básica*, índice infalible de su experiencia personal, correlato de una concepción humano-vital y pista segura de acercamiento al enigma de la realidad omnipresente, al lugar de los lugares. Y esa imagen, básica y única, renacida, renovada, perseguida y vuelta a perseguir como un sueño, es la que aparece y vuelve a aparecer, más y más decantada y esclarecida, en los sucesivos tanteos de parte del auténtico creador. En ello radicó, sin duda alguna, la verdadera grandeza de Piet Mondrian y en ello reside igualmente el quehacer de muchos de los pintores actuales más avanzados.

Henry Geldzahler ha sido uno de los pensadores que con mayor agudeza y claridad ha sabido atender a esta tan peculiar actitud de los nuevos creadores. Aludiendo a algunos de ellos, no poco representativos (Still, Newman, Rothko, Louis, Noland...), ha dejado literalmente escrito: «Nunca saben, respectivamente, cómo pintar un Still, un Newman, un Rothko, un Louis, un Noland... Cada uno de ellos vuelve a plantearse el problema cada vez que inicia un cuadro, y aun cuando aprende con su propia experiencia, ha de ser ésta una experiencia renovada, no recordada; porque el pintor que se repite a sí mismo vacuamente está tratando de recordar lo que sintió al pintar un cuadro el año pasado, y eso no sirve.»

¿Cómo conciliar aquella unicidad básica del cuadro con este propósito indeclinable de renovación? ¿En qué aspecto cada creación responde a una misma y pertinaz imagen y en qué otro se hace sucesivamente distinta? ¿Cuál es el substrato común y cuáles las diferencias específicas? La panorámica de esta exposición de Águeda de la Pisa (y mejor aún el cómputo de todo su quehacer) pueden acercarnos a la respuesta, por darse en la suma y sucesión de sus cuadros la identidad de una imagen y la diversidad de su asedio paulatino, la generalización y ambigüedad del lugar y la creciente simplificación y claridad de su angulación, esto es, la incidencia inalterable del ojo que lo mira y del pincel que lo conforma.

La idea genérica *del lugar*, expuesta en su más amplia y enigmática extensión, y su angulación certera desde *un lugar* estratégico y asiduamente esclarecido o a merced de una sola incitación, de un impulso único, centran todo el acontecer en la sucesiva lectura (cual si se tratara de una sola frase, dictada por la sinonimia) de los cuadros de Águeda de la Pisa y delimitan la palmaria identidad de la imagen, en tanto que una simplificación más y más aquilatada y una claridad en constante crecimiento señalan paso a paso el sentido preciso de la diferencia. Dijérase que un mismo y solo tema va siendo objeto, cuadro por cuadro, de su propio análisis cromático-formal y a lo largo de todas sus posibles variaciones.

Los verdaderos creadores —insistiré de cara a esta exposición de Águeda de la Pisa y no muy lejos de la opinión de Henry Geldzahler, líneas arriba expuesta— se hallan vinculados tanto a su imagen básica y a su renovado planteamiento como a la fuente genuina de su propia facultad creativa; antes que recrear lo ya creado (antes que repetirse vacuamente o copiarse en vano a sí mismos), retornan sin desmayo al impulso original, a la energía soterrada de la que proceden y a la que han de atenerse sin remedio éstas y las sucesivas creaciones. De aquí que la totalidad de su labor responda de plano a la identidad de un solo cuadro, cual replanteamiento inacabable de un mismo impulso vital, de una auténtica experiencia.

¿Qué es la obra de Mondrian sino el replanteamiento de una imagen única, más y más generalizada y simple, más y más simplificada y esclarecida? A ejemplo suyo, algo análogo cabe decir de otros maestros de nuestra edad y también de aquellos artistas simplemente consecuentes con la nueva conciencia y la nueva creación. ¿No es la obra de Águeda de la Pisa replanteamiento, simplificación aquilatada y creciente claridad? Durante las últimas cuatro décadas - concluye Geldzahler— los mejores artistas han limitado las trazas de sus formatos de tal modo que toda una carrera, toda una vida productiva, consiste en cambios más o menos resonantes sobre un mismo tema, tras la enseñanza de Mondrian, su precursor.

Águeda de la Pisa pertenece a esta estirpe de pintores que centran la integridad de su oficio («toda una carrera, toda una vida productiva») en la concisión de una respuesta múltiple a la llamada de un único impulso originario, asientan la creación en el suelo incontaminado de la experiencia y consuman la obra en el replanteamiento sin pausa de un problema único. Quien contemple esta exposición en su contexto integral (en su radiante identidad de tema y en la diversidad acrecida de cuantos nombres le cumplen y de cuantas señales aciertan a indicarlo) descubrirá la presencia de un solo cuadro y en él, en su creciente simplificación e intención clarificadora, el espejo fiel de una experiencia más y más renovada.

Siendo nuestra vida interior —de acuerdo con la cita de Bergson- como una frase única, lo que de ella nazca o quiera reflejar dicha vida interior por vía de experiencia, ha de ajustarse también a un texto único. Las diferencias vendrán de su cerco implacable y a favor de su expresión más precisa y luminosa o adoptarán la forma de una pluralidad de respuestas a la voz invariable de un mismo impulso, venido de atrás, nacido de dentro y a instancias de la vida, se consumarán en la plasmación de una imagen básica, fiel a sí misma (como el espejo de un espejo), y se verán traducidas en la familiaridad de-cuantos cuadros hayan procedido de esa misma incitación o de su natural pertenencia a un mismo y esclarecido lugar.

Si el lector achaca a estos escritos reiteración y sobreabundancia, créame que así han nacido casi por emulación de los cuadros de Águeda de la Pisa o por querer trasladarlos a mi prosa con aquel mismo empeño sobreabundante y reiterativo con que su autora los condujo de su experiencia personal a la objetividad de cada lienzo.

Estas formas contundentes (de no oculta ascendencia o resonancia escultórica, que al fundirse en el color reclaman, según apunté en ocasión no lejana, un destino eminentemente muralista) se reflejan y contrastan, en la pertenencia recíproca de cada uno de los cuadros, como fragmentos de una imagen pertinaz, como matices de una misma frase, como puntos referenciales de una gran perífrasis.

Formas contundentes, escultóricas y aún más diversificadas al fundirse en el color que las individualiza y, en su peculiar amalgama, hace todavía más diversa, dentro de la obediencia a la imagen básica, la cualidad de cada lienzo. Un único color se imprime, por ley general, en cada uno de los cuadros, adquiriendo, uno por uno, su propia entidad cromática hasta el extremo de ser portador cada uno de ellos de una tonalidad exclusiva. El azul, el gris, el siena, el violeta, el verde, el amarillo, el carmín, el bermellón... (gama vital de su paleta) ocupan, indivisos y únicos, la superficie de cada tela, acusando aún más la diferencia y llevando la obra, como exigencia de una buena acción, a su última posibilidad perfectiva.

Vi los primeros cuadros de Águeda de la Pisa hace unos 15 años. Por entonces, las cosas de la pintura empezaban a no estar tan claras. Quiero decir que ya nadie dividía al mundo en buenos o malos - informalistas y figurativos -, con ese feroz dogmatismo de pocos años antes. Comenzaban a perfilarse los tiempos de la coexistencia pacífica entre la abstracción geométrica y el hiperrealismo, pasando por neofiguras y expresionismos de toda índole. Águeda, probablemente, no se planteaba entonces el problema de hacia dónde encaminar su pintura. Yo creo que lo que realmente le importaba era dominar el oficio, el idioma de la pintura que le permitiría, más tarde, expresarse a su través. En sus primeros cuadros, si el recuerdo no me traiciona, quedaba la huella de su aprendizaje en la academia en que completó sus estudios: naturalezas muertas con cacharros de cerámicas, frutas, telas que ella iba depurando, librándolas del abigarramiento propio de estos temas propuestos a los alumnos como problema de composición y de imitación de las diversas calidades de los objetos. Tal vez lo más personal consistía en su especial sensibilidad para la gama de color, plateada y tibia al tiempo, más rica en matices que en contrastes, de factura sosegada, a pesar de que, en ocasiones, el pincel caía como un hacha, dejando sobre el lienzo un trazo amplio y rotundo.

Es curioso advertir que fue ese trazo rotundo, que Águeda trataba de contener, de disimular bajo la pincelada menuda y el empaste cuidadoso, el que acabó por imponerse. Se volvió de espaldas a la realidad cotidiana, desvaneciendo los contornos de las cosas hasta ver en ellas un esqueleto geométrico. Nacieron entonces aquellas formas independientes, con algo de máquinas líricas. El parpadeo de los tonos fue sustituido por grandes planos de límites muy precisos que daban a sus composiciones no sé qué grandiosidad - independientemente del formato mayor o menor - arquitectónica. Había, ya lo he dicho, prescindido del parpadeo de los tonos, de la variedad de matices. Pero acaso sea más exacto decir que lo que sucedió es que fundía estos matices en un color único, refinado, elaborado, que ninguna relación tenía con el color primario, con el que tiene su nombre y apellido - azul cobalto, azul prusia, verde esmeralda, verde veronés, etc. -, en el tubo comercial. Estas estructuras, estas máquinas celestes, solían flotar en una atmósfera plana, dura, impasible.

Ahora, en esta tercera etapa, los fantasmas mecánicos han desaparecido. Queda el fondo, el espacio. Aunque mejor sería decir que no es el espacio, la atmósfera para lo que pinta, sino un muro desgarrado, agrietado, melancólicamente herido por el tiempo. La tersura de los colores parece marchitarse, como si perdiese fe en la vida, aunque no fe en la salvación por la pintura. Las cosas - planos deshabitados - parecen recordadas, fijadas en el presente con cierto desconsuelo. Esa es, por lo menos, la sensación que me produce ese color desvaído, chorreado, que apenas cubre la tela de soporte. Entre la estructura de sus cuadros actuales, bastante rigurosa, y la manera de tratar el color, que elimina toda succulencia, existe una extraña oposición, un fenómeno de espectralización de la materia. Es como si los pies del artista se despegasen de la tierra alzándose a la luz. Algunos de estos planos actúan en el conjunto como ventanas, como agujeros claros por los que se propone huir hacia un ámbito más inmaterial, donde reine pura la luz. Y por ello, en esa búsqueda de espacios luminosos, su paleta, cuadro a cuadro, va haciéndose más clara, más dorada.

Es esta una pintura de renunciaciones, de vacíos, como lo fuera, en sus dos etapas anteriores, de amor a las cosas y de gozosa fantasía. En estos cuadros hubo formas, cosas, objetos que la poblaban. Y ahora sólo queda su ausencia, su huella desolada, su palpitación, encarcelada en estos esquemas geométricos que empiezan a disolverse. Una pintura cuyo atractivo no se advierte en una primera contemplación porque, como las tierras de Alvargonzález, es voluntariamente pobre, y tan triste que tiene alma. Es un mensaje basado en un código misterioso cuyo claro secreto es difícil de penetrar, cuya belleza tarda en captarse.

José Hierro

## Por un color

Por un color se pinta. Todo lo que no sea un color —dos, por ejemplo— es distraer el rumbo, que tiene que ser uno. Múltiple en el proceso, en los pasos a dar y no dar, pero uno en la ambición. Como el amor, supongo, después de que nos hemos hurtado tantos desafectos y hemos hecho como que tal o cual cosa.

No se puede diversificar el amor, y no porque hubiera de concluir en odio, sino porque habría de demorarse en nada. Por lo mismo, tampoco se puede desnaturalizar la pintura, que tal sería extraviarla en lo más. Más de un color: ¡qué derroche! Más de un color — el arco entero: cuantos colores nos legó la historia y los que sea capaz de crear la inteligencia— es lo que el pintor tiene a su disposición en la paleta y lo que emplea para tratar de ocultar/revelar su desacuerdo en el lienzo. Sólo aquí cabe la noción de lo mucho. Ciertamente: se pinta con todos los colores, pero por un color se pinta.

Le indico a Águeda de la Pisa que detenga ese amarillo. No es el color. Quiero decir que mi afición por su amarillo — como por el azul, el rojo y el ocre que le preceden y le prolongan en la andadura de las obras por el estudio— no denuncia todavía mi advertencia del color por el que Águeda pinta. La intuye, tal vez. Para mí, contemplador, el amarillo es un complacido indicio que habrá de posibilitar el camino a recorrer entre un presentimiento y una realidad más o menos palpable. Y, desde luego, más o menos explicable. El apego a un color y a una forma, a lo que cuantifica eficazmente a un pintor, es un tema que podría resolverse en el ámbito de lo que uno y otro dato significan.

Aludamos a niveles cromáticos, intensidades, climas, líneas, planos y demás factores por los que se guía el análisis barométrico. La entrega a un color perfila territorios que apenas exceden a los de una constatación. Es como cuando el mago de esta otra atmósfera, la que habitamos, levanta la cabeza y comprueba —y proclama— que hoy está despejado. El hoy está despejado también contiene color. Una gratificación de color. Pero no necesariamente se ha de entender —como se entiende por buen tiempo. Qué es lo que hay que desear: el buen tiempo de la pintura. Con el cielo limpio, o cargado de presagios.

Si el cuadro y el conocimiento que lo hace posible sólo fueran lo que miramos, este proyecto no tendría razón de ser. No se padece para propiciar el eco de la reiteración. Fuga de tonos a la derecha, presencia de semitonos a la izquierda: compensación. Todo eso aparece en un soporte, pintado con todos los colores imaginables. Con el estable equilibrio que procura saber el espacio en que resides.

Desde el de Águeda de la Pisa oteo otros espacios y me doy cuenta de que el equilibrio y la estabilidad, en ocasiones, son como un guiño. Un accidente allí, un frotado, lo que fuere, y la empresa es digna de mejor causa. Pero no de la única. La del porqué y para qué se pinta. La causa que empieza a tomar cuerpo cuando las anotaciones pictóricas se descompensan hacia más sensibles valores, cuando el equilibrio se hace inestable, y sospechas que eso toma color. El único color.

Ahora ya puedo hablar en amarillo, en verde o en tierra. Porque quiero referirme al color que proclama el color. De pronto, el lienzo se quiebra por el vuelo o la pesantez de un volumen, o por el rastro como de materia en desprendimiento, miles de escamas de una piel devastada. Son las penúltimas apropiaciones del mirar, las excusas de que el pintor se sirve para colmar el acto de color y delatar la idea, cuanto respira a esa parte de lo que alertamos, en una distinta dimensión. Tal vez en la dimensión del ver, circunstancia que se desplaza del cuadro, que se produce cuando lo que el cuadro transporta deja de suceder. Cuando mi conciencia de espectador, en lugar de memorizar los colores y los signos que sorprendió, permanece sorprendida y recuerda el buen color, como el tiempo, que reina en esta obra. Y cuando lo evoca de modo natural, sin esfuerzo. Con menos esfuerzo que el que hubo de hacer quien lo originó, el pintor. Cuánto cuesta..., oigo comentar a Águeda de la Pisa en un aparte, como dirigiéndose a un indescifrable margen. Lo suscribo. Cuesta todo: la vida, a vueltas, por su color.

Miguel Logroño

Afirmas que has nacido, Águeda de la Pisa, entre las largas brumas invernales de Valladolid, y que en un tiempo creíste que los hombres eran máquinas y la realidad volúmenes. Vana sabiduría esta, Águeda de la Pisa, aunque disculpable porque los muchos árboles nunca han dejado ver que el bosque es sólo una pasión inútil. ¿Acaso no sabes que la única razón es la aristotélica, según la cual el universo se compone de siete esferas siempre inmersas en la límpida atmósfera del alba y del crepúsculo? Y es que caminas por ellas en todos tus sueños, hechos de lejanías y de las intuitivas presencias. Te diré donde te vi por vez primera, aunque ignoro si serías tú o era tu pintura: en el infinito del Sahara y en los exaltados murmullos del Sinaí. Quiero decir que allí donde reina, sólo, atmósfera. En el imperio celeste de Aristóteles, metafísica surgida de la condensación física, de lontananzas, del color en el que se convierten las desoladas huellas del drama perdido y la soterrada alegría de las ilusiones sólo atisbadas. Tus cuadros. Obsérvalos, Águeda de la Pisa, y la revelación será exacta: en sus serenas columnas rojas levantadas por profundos ramalazos, insistente transparencia, está la severa sombra de Aquel que Todo lo Domina. No habla, no se le puede hablar. Pero ha descendido en tus telas, igual que lo hace en las atardecidas y las auroras del desierto, como advertencia. ¿De qué? No preguntes, Águeda de la Pisa: interpreta. Ni yo, cercano a la voz de la profecía, podría explicarte nada que no sea el mismo discurso de la orden recibida: camina sin volver la cabeza atrás por tus deslumbrantes y deslumbrados amarillos, por la invisible germinación del ocre, por los grises que nunca serán sombríos porque en las piedras del Monte existe una luz inalcanzable, por el verde incitante, por la rojiza angustia de aquella ferocidad que ya pasó... Y cuadrícula, parte, sin hacerlo: Todo se divide en Uno, Uno se divide en Todo. Heráclito aguarda. ¿Has adivinado ya, Águeda de la Pisa, que los asedios de este mundo, tanto ambicioso hormiguelo, no prevalecerán contra este milagro por ti creado de los desiertos henchidos de riguroso y cromático silencio sensorial? Águeda: Madrid no existe ni está el hombre como corpórea fantasmagoría. Sólo tus cuadros alientan convertidos en gran horizonte. La mirada de Aquel sólo contempla y proclama aquello que, en verdad, fue primigenio: los espacios. Los tuyos.

Baltasar Porcel

En Tombuctú y en el Monasterio de Santa Catalina, ya por enero de 1983, sí.

## La pintura de Águeda de la Pisa

1983

Parece como si el proceso de las artes plásticas, tan acelerado durante nuestro siglo, hubiera llegado a cansarse y estuviera hoy, en este inicio de la década de los ochenta, en un momento de meditación o de escepticismo. Se habla, incluso, de muerte del arte, como de tantas otras muertes de ideales o sueños colectivos. El organizador de la "Documenta" de Kassel del año pasado (casi 200 artistas y cerca de un millar de obras) estuvo a punto de bautizar el conjunto, en la presentación del catálogo, de "barco borracho", por la diversidad de fórmulas y estilos, por la falta de un rumbo concreto o dominante. El panorama del arte actual es, efectivamente, la diversidad; pero una diversidad pacífica, sin exclusiones ni afanes de predominio, lo que, en sí mismo, no me parece que pueda tenerse por negativo. El artista hoy se sitúa, en igualdad de atenciones y consideraciones potenciales, en cualesquiera de las múltiples actitudes que el arte ha revelado como posibles. Ocurre que no se adopta, comúnmente, una posición determinada con rigor. Abstracción y referencia, formas pensadas y formas naturales pueden confundirse en la misma obra.

En la pintura actual de Águeda de la Pisa el hecho me parece notorio. Su especialismo manipulado (para Hierro, mejor "muro herido por el tiempo") puede reflejarnos un bello y matizado paisaje mental, pero también la lejanía recordada, o vista desde cierta perspectiva, del ancho paisaje castellano. En el desarrollo de su pintura, Águeda de la Pisa va de las formas naturales - asumidas y asentadas en el cuadro al modo tradicional - a las formas inventadas en valores escultóricos, próximos a los ingenios exóticos de las máquinas de nuestro tiempo, y de aquí, a una especial atención a los amplios espacios, formas planas sin referencia inmediata, a través de una materia delgada y sutil, con muy precisos matices en la gradación de color. Pintura "minimal" o sin argumento salvo el esencial derivado de su propia pureza. Decía Antonio López - nuestro pintor manchego, que ha sabido como pocos transfigurar mágicamente la realidad desde su propia apariencia -, que para que la realidad exterior se te entregue es necesario que te fascine y que tengas el sentimiento de que todo (todas las cosas) es excepcional. Tengo la impresión de que los mayores aciertos de la pintura más reciente de Águeda de la Pisa derivan de su lucidez para captar el misterio de cuanto nos rodea y darnoslo en las abstracciones - color, materia, forma - de sus cuadros.

Águeda de la Pisa es una de las artistas españolas contemporáneas que se ha definido con más claridad al paso de los años porque, al margen de la generación más joven, abarrotada de diversas y contradictorias informaciones, ha seguido fiel a sus personales postulados estéticos, si bien se advierte en su obra una armónica evolución.

Águeda, es, y será, ante todo, una pintora intimista, de recogido y silencioso ámbito, que ha conseguido en el ejercicio de pintar una madura plenitud de espíritu, patente en su sabia disposición para encontrar una indispensable economía de recursos plásticos eliminando, por consiguiente, toda anécdota, término accesorio en pintura. Sin gritos exultantes, sin aspavientos gestuales, Águeda ha sabido desarrollar sutiles dotes perceptivas que le han permitido mostrarnos en su obra un reflejo de las perennes ansiedades que nos frecuentan sobre el absoluto.

La artista se sintió atraída desde el principio por la pintura que interpenetra espacio y signo. Un mundo abierto, sin fronteras establecidas y sin acomodadas justificaciones formales o intelectivas. Alejándose de cualquier definición racionalista, Águeda se desenvuelve en el dominio del instinto intelectual, al que supedita su proceso de investigación.

Sus imágenes surgen, así, espontáneamente, sin previa deliberación, exentas de prejuicios y carentes de precisas funciones elementales. Y, sin embargo, expresan en su aislamiento, en su soledad, una desesperada y sincera búsqueda de la identidad del ser humano en el espacio en que se ha visto sumergido. Se adentra pues, en el medio de las apariencias a través de un lenguaje subjetivo, pero, sin duda, más penetrante que una observación pormenorizada de la realidad.

Obra con clase, de difícil aprehensión para el espectador que no puede partir de las habituales referencias de su entorno, pero de una trémula belleza, inalcanzable en el cotidiano mundo que visualizamos.

José Ayllon

## LIBERTAD VIGILADA

SOBRE EL LIENZO, el régimen del color es el de una libertad vigilada. Si se le aplica con excesiva minuciosidad, o con una insistencia impertinente, no vibra -o como dicen, y así lo prefiero, los pintores de brocha gorda- no "canta". Si, al contrario, se le deja ir a punta de pincel, con el automatismo inherente a los gestos más cotidianos, cae de inmediato en un grafismo insulso, en la descuidada escritura de una decoración.

Águeda de la Pisa ha logrado este desafío: impregna la tela con un cuidado atento, afectuoso casi, pero no abusivo; diluye el color como para evitar toda densidad, un depósito grumoso del pigmento, la gravedad inoportuna de una adjetivación. Su contacto con el soporte, con el tejido blanco y su aparente rugosidad es propiamente materno: una vigilancia que no excluye la distracción, el matiz programado, a veces el azar. Nunca la autoridad. Nunca el olvido.

Así surgieron los grandes formatos respirantes, aéreos, desplegados sudarios, ventanas a una aurora boreal o a un crepúsculo químico. Muros sangrantes.

Hacia finales de los ochenta todo cambió. Como dirigido por una contracorriente, por una resaca del color. O por una iniciación propia de la mano y de su modo de imponerse ante la horizontalidad de la tela.

La vibración cromática, lo que el cuadro al mismo tiempo irradia y resguarda, el "canto" ahora no se obtiene gracias a la disolución, a la oscura alquimia del agua, sino al contrario, por superposición, por finísimas capas, de una manera casi geológica.

Ahora el cuadro apela, como para integrarlos a su materia, para asimilarlos, o al contrario para rechazarlos o "desdecirlos", los más diversos materiales. No se trata, sin embargo, de simples collages. El material incorporado -sobres, periódicos, papeles garabateados y recuperados de la basura, fragmentos coloreados de otros lienzos- no funciona como "motivo" en sí, no se presenta como ostentación o teatralidad en un primer plano, sino que a su vez sirve de soporte a otra indagación de color, a otro preciso y descuidado desafío.

El cuerpo extraño se superpone a la tela para afirmar su alteridad. Su modelo es el de lo recurrente y lúcido, un brillo que regresa, el chisporroteo anaranjado de un cometa. Como si en el espacio de lo planetario, y en funcionamiento solar Águeda de la Pisa encontrará su identidad o su secreto. Lo pasajero, lo efímero, la imagen de un objeto que pasa ingrávido, quemante, y que al cruzar cerca de nuestro espacio se inscribe en el horizonte como la promesa de un regreso, como una amenaza: la que encubre la certeza de toda repetición. Algo fugaz, relampagueante de color, va a pasar, ha pasado por la tela. Quedan flecos, trazos incandescentes o calcinados, el jeroglífico de una quema, el "carmín", la "coma rosa" que denuncia una lejana combustión.

La pintura de Águeda de la Pisa es una pintura de signos. Antifaces, triángulos quebrados que se repiten a la vertical, pirámides, rectángulos maculados que se repiten de dos en dos. La paradoja es que estos signos, aparecen a la mirada, una vez integrados o expulsados de la tela, despojados de toda densidad indicativa, libres de carga semántica, como un puro juego de rectángulos o de flechas fragmentadas: volcados hacia su ser emotivo. Son, en definitiva, como fotos desdibujadas de un pasado litoral, recuerdos de una estancia insular, de una vida marítima -azules oceánicas, flora submarina, espuma de los bordes, apresuradas cartas de un archipiélago-. Viejas postales descoloridas cuya dominante era el azul.

SEVERO SARDUY

O más bien: nostalgia de una vida de dos en dos. Todo, en esta pintura enigmática se apareja, dialoga, busca su Otro en su espejo, exige su gemelidad. O su eco. Cámara de eco, pero no sonora sino, visual. El color reverbera, como el sol en el verano castellano, en el ocre agreste. Austeridad, escueta expresión teresiana. Todo es púdico, severo. Ni la plúmbea materia de la actual pintura española, ni el desenfado abigarrado del color. Justeza. Timidez incluso. Reserva. Algo queda susurrado, entredicho, sugerido en el cuadro. La frase no aparece. Alguien la escucha.

Alguien, a quien no se le dirige. Alguien que responde con la mirada a una interrogación que no existirá.

Severo Sarduy

## Controlled Freedom

ON CANVAS the colour scheme is one of controlled freedom. If applied too thoroughly or with uncalled for attention to detail, then, it will not vibrate, or as Spanish house painters say - and I prefer - it does not "Sign out".

If, on the other hand, the colour scheme is left to flow from the tip of the brush, in the automatic way that our most usual daily tasks are performed, it then immediately falls into a dull and insipid graphism, the thoughtless script of a decoration.

Águeda de la Pisa has succeeded in meeting this challenge: she fills the canvas with attentive, almost affectionate but never abusive care. She dilutes the colour in order to avoid excessive density, lumpy pigment deposits, and the inopportune gravity of adjectivization. Her contact with the backing, with the white weave of the canvas, and its imperceptible coarseness, is maternal, and indeed it should be. It shows an attentiveness that does not rule out distraction, deliberated shades, and even, at times, chance. Never authoritarian, never forgetful. From this stems the great, breathing aerial formats. Unfolded shrouds. Windows looking out upon an aurora borealis or a chemical twilight. Blood stained walls.

Towards the end of the eighties everything changed. As though directed by a counter current, like an undertow of colour; or by the artist's own initiations and her way of pitting her will against the horizontal nature of the canvas.

The chromatic vibrations, which the picture radiates and at the same time keeps to itself, in other words, its "song", is no longer obtained by means of dilution, by the obscure alchemy of water, rather the opposite, by superimposition, by very fine layers, structured in an almost geological way.

Now, the picture appeals to the most diverse range of materials, as if either to integrate them into its own being, to assimilate them, or, on the contrary, to reject them, or belive them. These are not, however, simple collages, The material incorporated (envelopes, newspapers, scraps of doodle recovered from waste paper baskets, coloured fragments from other canvases), never functions as a "motif" in its own right. It is not presented ostentatiously or theatrically in the foreground, but rather, it serves as a support for another search for colour, for another precise, yet nonchalant challenge.

The foreign body is imposed on the canvas to affirm its alter ego. Its model is one of recurrence and lucidity, a returning sparkle, the orange-coloured crackle of a comet. It is as though Águeda de la Pisa found either her identity or her secret in the space of the planetarium and in the movement of the sun. The transitory, the ephemeral, the image of an object that passes weightlessly by, burning, and as it passes close to our atmosphere, it writes on the horizon what seems to be the promise of a return, or a threat. This covers for the certainty of every repetition. Something fleeting, bursting with colour, is going to pass, has passed over the canvas. What remains are shreds, incandescent or calcined traces, the hieroglyphic of a pyre, the "crimson", the "pinkglow", that reveals a far off combustion.

Águeda de la Pisa's art is an art of signs. Masks, vertically repeated broken triangles, pyramids, twinned rectangles repeated in pairs. The paradox is that these signs appear to the sight of the onlooker once they have been integrated into, or expelled from, the canvas.

## SEVERO SARDUY

They appear shorn of all indicative density; free of any semantic charge, like a pure play of rectangles or fragmented arrows, turned towards their emotive being. In fact, they are like the blurred photos of a past seashore, memories of an island stay, of sealife, ocean blues, underwater flora, spray on the edges, rushed letters from an archipelago. Old, faded postcards with blue as the dominating tone.

Or rather, nostalgia for a life lived two by two. Everything in this enigmatic art forms pairs, indulges in dialogue, seeks its alter ego in a looking glass. Everything demands being twinned. Or its echo. An echo chamber, but visual not sonorous. The colour reverberates like the sun in the Castilian Summer, in the ochre of the countryside. Austerity, St. Theresa's unadorned school of expression. Everything is puritan and harsh. Neither the leaden material of present-day Spanish painting, nor the unrestrained abandon of colours. Just the right amount. Even timidity. Reserve. Something remains whispered, implied, suggested by her work. The wording does not appear. Someone is listening to it.

Someone to whom is not addressed. Someone who responds with a stare to a question that will not be put into words.

Severo Sarduy  
París, IV, 90

## Fulgor, y rigor

En 1989 expuso monotipos y grabados en Tórculo, pero nueve años hace ya de la última madrileña propiamente pictórica de Águeda de la Pisa. Durante esta década que nos separa de aquella comparecencia suya en Kreisler-Dos, ella se ha prodigado poco en el interior de nuestras fronteras. Acrecentando, en cambio, su presencia internacional: participación en la Bienal de Sao Paulo de aquel mismo año 1983, varias exposiciones individuales en salas suizas a lo largo de los ochenta, medalla de oro en la Bienal del El Cairo de 1988, primera presentación parisina en solitario, en 1990, en la Galerie Lina Davidov...

Reaparece ahora Águeda de la Pisa en el escenario de la que es desde hace mucho tiempo su ciudad de residencia, y comprobamos que se mantiene fiel, en lo esencial, a su rigurosa y apartada trayectoria anterior; que prosigue su investigación plástica abstracta; que continúa habitando un territorio-límite, un territorio de silencio; que continúa demostrando una muy notable capacidad para conciliar rigor, y lirismo - aquello de la emoción y de la regla que decía el más célebre aforismo de Braque, nunca nos acordamos muy bien en qué orden.

Novedades, por lo demás, no faltan. Novedades venturosas y, obviamente, no surgidas de la nada, ni de la noche a la mañana. Su importante exposición parisina, que tuve ocasión de ver, constituye en ese sentido el punto de referencia más inmediato de que disponemos para entender cuál ha sido el proceso seguido por la pintora a lo largo de los años más recientes. En los cuadros que lo componían supo infundirle a su habitual búsqueda de un orden plástico, otro acento: una poética de la huida lejos, del vuelo del cometa, de la construcción de islas imaginarias. Poética que definió muy bien su cubano y lezamesco prologuista, Severo Sarduy, seducido por lo que aquellos cuadros, y especialmente Cometa tropical (1987), tenían de nostalgia de una "estancia insular" y de una "vida marítima".

Ahora en cambio el paisaje que, sin ser aludido nunca figurativamente, está debajo, o detrás, de los cuadros que va a exponer Águeda de la Pisa, es bien distinto, y no imaginario, sino real: el paisaje natal, y por lo tanto plenamente interiorizado, de la Vieja Castilla. "Tierras - escribía ella misma en 1987, con motivo de un homenaje a Ramón Carande - de luminosos yermos y de profundas nieblas; ni reposo ni tregua a la mirada"; tierras que la incitaban- añadía - a "desvelar imágenes oníricas desde la orfandad de imágenes geográficas que rodeó nuestro origen palentino".

En el fragmento que acabo de citar, la clave está en la palabra oníricas, pero ni que decir tiene que aun tratándose de sueños, no se trata de sueños surrealistas. Lo que Águeda de la Pisa nos quiere decir es que no necesita trasladarse físicamente a esos anchos horizontes, para que en sus lienzos aflore, como afloraba en los de Juan Manuel Caneja, la memoria de aquellos parajes, de aquella Tierra de Campos que termina siendo pura invisibilidad, como lo señaló hace tiempo Francisco Pino en una prosa que precisamente trataba de pintura.

No cito al poeta en vano. El morador del Pinar, el autor de *Espesa rama*, de *Vuela pluma* y de tantos libros clave, es precisamente testigo y co-partícipe de la reciente producción de la pintora. En efecto, él ha sido su colaborador a la hora de bautizar todos y cada uno de los cuadros que componen esta muestra: tarea de extensión del sentido de los cuadros, y que nos ayuda a contagiarnos de su sutil y misteriosa presencia. (En 1988, Pino ya le había dedicado a Águeda de la Pisa "Hogar en asta", unos versos abiertos, aéreos, ligeros como un móvil calderiano, que aparecieron primero en el catálogo de la exposición en la Galería Carmen Durango de Valladolid, y que fueron recogidos el año siguiente en el libro *Hay más*. En 1991, la saludaba nuevamente, con un sencillo caligrama, en la tarjeta de invitación de la muestra en la Galería Ana Blanco, de la misma ciudad).

Lirismo, y medida. Fulgor - así de escuetamente se titula uno de los cuadros expuestos ahora -, y rigor. Transparencia, y construcción. Emoción, y regla. A la luz de este tipo de binomios debe ser contemplada la muestra, y la pintura reciente de su autora.

Binomio, también, entre abstracción, y, más que figuración, que nunca la hay aquí, sentimiento de la naturaleza.

Abstracción. A la moderna búsqueda de carácter serial, modular, nos remite la repetida secuencia, en muchos de los cuadros, de una letra eme, sometida a todo tipo de variaciones, como no mucho antes había sucedido, en unas Hojas otoñales, con la uve. Este planteamiento tiene que ver con los años de formación de Águeda de la Pisa, con la tradición de rigor constructivo y formal en que ella ha querido inscribir de siempre su trabajo. Estancia silábica: un título muy Pino, y muy adecuado para sugerir esta idea de la repetición insistente y casi musical de un motivo, de una unidad.

Sentimiento de la naturaleza. En un par de casos, cuadros muy líquidos, en verdes frescos, en azules, en amarillos, no estaríamos lejos de una cierta relectura expresionista abstracta del proyecto impresionista, relectura llevada a cabo por los pintores norteamericanos más afrancesados, más monetianos. Los propios motivos evocados, frondas, claros de bosque, ríos en los que se reflejan cielos y árboles, invitaban a esos gozos de la vista, a esa efusión. Pero dentro de la muestra que el presente catálogo documenta, ese par de cuadros, uno de los cuales, *Sólo el aire de tus sombras*, me parece especialmente feliz, son la excepción. El cromatismo reinante en la mayoría de los restantes, mucho más esenciales y austeros, muchos más aéreos también, es el que nos quedará en la retina a la salida de la exposición. Ocreos marchitos, pardos y violetas sombríos, amarillos solares, pálidos azules, graves grises de plata y ceniza. Títulos adecuados a ese despojamiento, a esa invisibilidad castellana: *Estío en trance*, *Declinado estío*. Composiciones geométricas, casi minimalistas - pero la factura, aun siendo sobria, es extremadamente sensible, contradice esa sequedad de los esquemas racionales en juego, los matiza, los adjetiva. (Presencia, también, como elemento azaroso, del collage de papel de periódico).

*Acabada luz*, *Atardecida glosa*, *Resplandor último*: los títulos de otros de los cuadros ultimísimos de Águeda de la Pisa nos remiten a la hora en que caen las sombras anunciadoras de la noche, hora a la que los poetas siempre han sido atentos. Especialmente hermoso, especialmente intenso es el tercero de estos cuadros, una imagen vertical - la mayoría de los demás son horizontales - y casi heráldica: rojo recortándose nítidamente sobre el azul, como lo haría, encendida por el sol del atardecer, y sobre un cielo cada vez más profundo, cada vez más invadido por la sombra, una alta torre - El aire de la almena, reza, con San Juan de la Cruz, otro de sus títulos.

Juan Manuel Bonet  
Marzo, abril 1992

## Radiance and austerity

In 1989 she held an exhibition of monotypes and prints in Tórculo but nine years have already elapsed since Águeda de la Pisa last exhibited a truly pictorial collection in Madrid. During the decade which has transpired since this last appearance in the Kreisler-Dos Gallery, there has been little evidence of her in Spain. Her international presence, however, has been on the increase: participation in the Sao Paulo Biennial Exhibition in the same year of 1983, a series of individual exhibitions in Swiss galleries over the course of the eighties, gold medal in the Cairo Biennial Exhibition in 1988, first solo Parisian exhibition in 1990, in the Lina Davidov Gallery...

Águeda de la Pisa is now re-emerging on the scene of the city which has been her home for many years and there is confirmation that she has remained faithful, in essence, to her former extreme and isolated path, furthering her investigation into abstract plastic art, continuing to inhabit borderly territory, a place of silence, still demonstrating an exceptional ability to reconcile austerity and lyricism, that of emotion and restraint, as Braque said in his most famous aphorism, the order of which we never quite remember exactly.

There is, however, no lack of innovation: adventurous innovation which clearly has not materialised out of thin air, nor overnight. In this respect, her important Parisian exhibition, which I had the opportunity to see, serves as our most immediate point of reference for comprehending the development followed by the painter over recent years. The paintings contained in this collection succeeded in instilling a new dimension into her customary search for plastic order: poetics of the escape far away, the flight of a kite, the creation of imaginary islands. Extremely well expressed by her complimentary Cuban prologue writer, Severo Sarduy, seduced by the pictures, in particular by Cometa tropical (Tropical kite) (1987), and by the nostalgia they evoked of an "island stay" and a "maritime life".

But now, in the pictures that Águeda de la Pisa is to exhibit in the Albatros Gallery, the landscape beneath or behind her works, never with any figurative allusion, is entirely different. It is not imaginary but rather, real: the native landscape, therefore fully interiorised, of Old Castille. "Lands", as she herself wrote in 1987, in homage to Ramón Carande, "of light-filled wastelands and dense fogs: no rest or respite for the eye". Lands which incited her, she adds, "to unveil oneiric images from the desertion of geographical images which surrounded our origins in Palencia".

In the extract quoted above, the key lies in the word oneiric but although it involves dreams, it is quite clear that they are not surrealist dreams. What Águeda de la Pisa wishes to communicate is that it is not necessary to physically move to these far horizons in order for her canvases, like those of Manuel Caneja, to reveal the memory of such places, of “Tierra de Campos”, which end as pure invisibility, as expressed many years ago by Francisco Pino in a piece of prose dedicated specifically to painting.

I am not making an empty reference to this poet, Inhabitant of El Pinar, author of *Espesa rama*, *Vuela pluma* and many other key works, he is precisely the witness and co-participant in the recent productions of her painting. In effect, he collaborated in christening each of the paintings contained in this collection: a task involving an extension of the meaning of the paintings and one which helps us to be touched by their subtle and mysterious presence. (In 1988, Pino had already dedicated *Hogar en asta* to Águeda de la Pisa, poems in free verse, aerial, as light as a wind mobile, which first appeared in the catalogue for the exhibition in the Carmen Durango Gallery in Valladolid and were published in the book *Hay más* the following year. In 1991, he paid another tribute to her in a simple dedication on the invitation to the exhibition in the Ana Blanco Gallery in the same town).

Lyricism and measure. Radiance as directly stated in the title of one of the paintings currently on display, and austerity. Transparency and construction. Emotion and order. It is in the light of these binomial relations that the collection and the artist's recent painting should be contemplated.

It also involves a binomial relation between abstraction and, rather than figurativeness of which there is no trace here, of the emotion of nature.

Abstraction. The repeated appearance of a letter M in many of the pictures, subjected to all kinds of variations, does not refer to the modern serial and modular-type search as was the case not long before with the letter V in the autumnal Hojas (leaves). This approach is connected with Águeda de la Pisa's development years, with the tradition of constructive and formal austerity in which she has always desired her work to be included. Estancia silábica (Syllabic stay): a very Pino-type title, very much the experimental and geometrical side of Pino's work and extremely effective in suggesting this idea of the insistent and almost musical repetition of a motif, of a unity.

The emotion of nature. In several cases, they are very liquid paintings, in fresh greens, blues, yellows. We could not be far from a kind of abstract expressionist rereading of the impressionism design. A rereading undertaken by the more francophile, more Monet-oriented American painters. The very subjects which are evoked: foliage, clearings in the wood, rivers reflecting skies and trees, invite these visual delights, this effusion. However, within the collection assembled in the present catalogue, these few paintings are the exception, one of which, entitled Sólo el aire de tus sombras (Only the semblance of your shadows), seems particularly happy to me. It is the predominant chromatism in most of the other paintings, much more essential and austere, also much more aerial, which will be retained by the eye on leaving the exhibition. Dun, somnolent ochres, shady violets, solar yellows, pale blues, deep silver and ash greys. Fitting titles for this unveiling, for this Castilian invisibility. *Estío en trance* (Drunken summer), *Declinado estío* (Summer decline). Geometrical compositions, almost minimalist. But the balance, although sober, extremely sensitive and contradicts the dryness of the rational schemes inlay tone them down, modifies them. (With the additional presence of newspaper collage, as a risky element).

*Acabada luz* (Spent light). *Atardecía glosa* (Gloss nightfall). *Resplandor último* (Final sunlight): the titles of some of the other most recent works of Águeda de la Pisa evoke the time when the night-heralding shadows fall, a time to which poets have always been sensitive. The third of these paintings is particularly beautiful, especially intense. It is a vertical image, most of the others are horizontal, and almost heraldic: red silhouetted emptily against the blue, as it would be, illuminated by the twilight sun and, against an increasingly deep sky, ever more invaded by the shadow, a high tower, El aire de la almena (Appearance of the battlements) prays with St. John of the Cross, another of the titles.

Juan Manuel Bonet  
March, April 1992

Arte de lo leve  
Juan Manuel Bonet

Francisco Pino, un gran poeta castellano que ha escrito cosas muy atinadas sobre Águeda de la Pisa, tiene un título de 1969 que siempre me ha atraído como un imán: Invisibilidad de Castilla. Pino en su pinar, rodeado de sus libros, un poeta al que tanto ella como yo hemos tratado, ella más que yo, un poeta de vanguardia, un poeta que supo decir Castilla, un poeta post-guilleniano que llegó al blanco total, y a esos libros tan abstractos que ni siquiera los dedicaba con palabras, sino que trazaba temblorosamente, en lugar de la dedicatoria, figuras geométricas... Unidos por lo demás Águeda de la Pisa y Francisco Pino, por el Premio Castilla y León, él de Literatura, en 1989, ella de las Artes, en 2015.

La capacidad de Águeda de la Pisa para recrear en la memoria sus vivencias del mundo en torno ya me llamaba la atención en 1992, tal como lo reflejé en mi prólogo a su individual en Albatros, galería madrileña de la calle Serrano, ya desaparecida, y que hizo una buena labor. La suya sin embargo, no era en aquella época pintura que pudiera adscribirse a la figuración bajo ninguna de sus formas, sino pintura abstracta. Pero el mundo en torno no dejaba de estar presente en ella: un sentimiento difuso de la llanura, del declinado estío, del resplandor último, por citar títulos de cuadros suyos de aquel entonces. Pintura a la vez constructiva, y lírica. Pintura-pintura, sin adjetivos. Incluso un figurativo como Juan Manuel Díaz-Caneja (otro inolvidable amigo común, y otro Premio Castilla y León de las Artes) insistía en que él no era un paisajista de esos que plantan su caballete "sur le motif". En 2005, cuando para la fundación palentina del pintor organicé una muestra sobre Caneja, sobre sus contemporáneos, sus amigos, y sus no ya discípulos, que no los tuvo sensu stricto, sino afines, miembros de su estela, incluí obra de su paisana. Unida también, ahora, al cabo del tiempo, con él, con su memoria, gracias a esta muestra en su aludida Fundación, para cuyo catálogo escribo estas líneas.

Sin dejar de lado, ¡cómo iba a poder hacerlo!, la práctica de la pintura, estos últimos años Águeda de la Pisa le ha dedicado tiempo, desvelos, a la creación de obras en las que se vale de la técnica de la fotografía digital. Esta muestra palentina se centra en ese tipo de obras. A la postre, pintura, con otros medios.

Repasando publicaciones suyas anteriores, caigo en la cuenta de que ya en 2006, en las páginas finales del catálogo de su individual De olas y auroras, celebrada en la Fundación Antonio Pérez, de Cuenca, Águeda de la Pisa había deslizado unas instantáneas, tomadas desde su domicilio de entonces, próximo a Colón, en las que comparecía, a diversas horas del día, el skyline madrileño, con sus torres y sus rascacielos de firma (uno de ellos, convertido en espejo, en pura brasa del atardecer), sus iglesias neo, su Pirulí, sus tejados con sus chimeneas y sus antenas, sus azoteas, sus grúas, sus logos bancarios...

Fotografías como aquellas, entonces mero documento, constituyen la digamos "materia prima" de la obra (una vuelta de tuerca más) que integró su muestra Cielo habitado, celebrada aquel mismo año 2006 en el Museo del Grabado Español Contemporáneo, de Marbella. De nuevo el skyline, las torres y rascacielos, las iglesias neo, el Pirulí, los tejados con sus chimeneas y sus antenas, las azoteas, las grúas, los logos bancarios... todo ello trabajado en clave de fotomontaje y de visión simultaneísta, componiendo una laberíntica galería de espejos, con simetrías especulares, con superposiciones y virados, y sobre todo ello, deslizándose como nubes que pasan, una sutil trama geométrica de líneas horizontales, como si de papel pautado, ¿para escribir qué música?, se tratara. Algunas de las obras que se verán ahora en Palencia, en las que la arquitectura y el cielo de Madrid son de nuevo los grandes protagonistas, son directas herederas de aquellas, constituyendo un nuevo desarrollo de ese ciclo de los cielos habitados, parte del cual fue enseñado, además, en 2009, en la galería vallisoletana La Maleta.

Madrid sigue siendo la fuente de inspiración de Águeda de la Pisa, en esta nueva remesa de obras de base fotográfica que presenta en Palencia, en la Caneja. No un Madrid monumental, no un Madrid de construcciones en el aire como las que acabo de intentar describir, sino un Madrid reducido a lo esencial, de instantes como congelados: sosos edificios contemporáneos y administrativos que acorralan un árbol sin ramas designado en el título como árbol-espía, automóviles reducidos a pura fantasmagoría, cristaleras convertidas en espacios con algo de piranesianos, lo que se contempla por una ventana, cielos vagamente coloreados por el alba o por el crepúsculo, la sombra pasajera de un árbol de aire sobre la pared o sobre el suelo, motivos vegetales interrogados una y otra vez como si se tratara de delicados encajes de colores no menos delicados... Obras que en más de un caso parecen remitir, aunque su lenguaje sea completamente contemporáneo (incluyendo en más de un caso la fecha en números digitales), a una tradición pictórica tan española como la de los bodegones y floreros.

Hablar, a propósito de lo que ahora va a poder contemplarse en Palencia, de fotografía abstracta sería excesivo, en el sentido de que la pintora, en sus últimas obras, nos coloca, insisto, ante fragmentos de la realidad: arquitecturas, automóviles, cielos, plantas, árboles frondosos o por el contrario secos, horas del día, sombras pasajeras... Realidades todas ellas concretas, tangibles, reconocibles. Y sin embargo, pese a esos digamos pretextos figurativos, el propósito no deja de ser de búsqueda de la abstracción. Y recordamos entonces los manuales de nuestra juventud, y cómo en ellos los historiadores del arte explicaban de manera muy gráfica que lo que hacían Kandinsky o Mondrian, en sus inicios, era abstraer, a partir de lo real: de un paisaje bucólico, de un árbol, de la torre de una iglesia, del mar y sus olas...

Abro un poco al azar un catálogo ya antiguo de Águeda de la Pisa, el de su primera individual parisiense, celebrada en 1990, en una galería del Boulevard Saint-Germain también desaparecida (¡cuánta elegía!) y que muchísimo hizo por nuestro arte, la de Lina Davidov. Lo prologa Severo Sarduy, buen amigo de las dos. Me fijo en estas palabras: "Lo pasajero, lo efímero, la imagen de un objeto que pasa ingravido, quemante"... No practicaba entonces la pintora más que el arte de los pinceles, sin cámara alguna de por medio, y sin embargo el autor de Cobra o de Barroco, gran connaisseur del universo, del arte de todos los siglos, y tan dotado para traducirlo a palabras (él mismo en sus últimos años cultivó la pintura), curiosamente, unas líneas después, hace alusión al arte de la cámara: "Son, en definitiva, como fotos desdibujadas de un pasado litoral, recuerdos de una estancia insular", y así sucesivamente.

Lo pasajero, lo ingravido, lo efímero, ese arte de la cámara ya presente en ese texto sarduyesco, que releído ahora cobra valor de profecía... Lo pasajero, lo ingravido, lo efímero: más fáciles de traducir a palabra poética, que a cuadros. Los poetas trabajan con esos materiales leves. También la fotografía es arte de lo leve, y por eso se entienden tan bien entre sí poetas y fotógrafos. La ciudad es uno de los temas predilectos de ese arte, desde su nacimiento mismo. París o Nueva York o Venecia o Praga cuentan con poetas de la cámara, alguno de ellos tan simultaneísmo como lo es ella en el ciclo Cielo habitado y en lo que ha venido después. Madrid no ha tenido tantos a su servicio como esas urbes, pero tampoco le han faltado, empezando por Juan Laurent y Charles Clifford, los pioneros absolutos, y llegando hasta hoy mismo, pasando por el Alfonso de los nocturnos forties, o por Paco Gómez y el resto de los realistas de la generación del cincuenta. A esa familia se incorporó hace unos años la pintora abstracta, entre constructiva y lírica, Águeda de la Pisa, que ahora enseña en su ciudad natal alguna de estas sus últimas visiones o entre visiones fotográficas madrileñas, en el fondo tan pictóricas (pero de otra manera) como sus lienzos, y tan puras y hermosas como unos versos de Pino o un lienzo de Caneja.

Lo primero que impresiona a la mirada en las pinturas recientes de Águeda de la Pisa es su monumentalidad. Sobre las amplias superficies, el espacio se organiza en perfecto equilibrio. Sus formas simples, sólidas, rigurosamente construidas, nos producen, con la armonía de sus proporciones, la sensación de avanzar entre arquitecturas serenas, abiertas, recorridas por un aire calmado. La corriente profunda que alimenta el placer emanado de sus cuadros brota en la relación inesperada entre el vigor, la austeridad de estas sólidas bases y el brillo ligero del velo con el que la pintura las reviste. Este velo flota, creando una delicada trama de reflejos. La indecisión de sus pliegues suaviza, entre los planos ensamblados, aquello que ofrecen de más duro las aristas.

Al principio hablé de monumento. Me refiero a aquellos de la memoria incierta y creativa. Bajo el ornato de los grises, suntuoso y tierno, realzado aquí y allá, como en los antiguos vestidos de Corte, por la eclosión de los azules claros, los toques cebrados de la plata o la sombra crepuscular de los marrones, se adivina el emborronado de unas letras, algunos fragmentos de palabras. Estos rastros de discurso, estos textos inexorablemente destruidos pero en lo que todavía palpita la presencia, este palimpsesto ya indescifrable para siempre, son como el polvo impalpable que el tiempo deposita en su transcurso, entre los juegos de la memoria y el olvido. ¿Hacia dónde dirigir la admiración?. Ni hacia la elegancia en disponer el orden irrefutable de las masas, ni hacia el virtuosismo sensacional del colorista, sino hacia la capacidad de conjugar entrambos con tanta gracia y tanta autoridad.

Georges Duby  
De l'Académie Française  
Mayo 1992

The first thing that strikes the eye in the most recent paintings of Águeda de la Pisa is their monumental feel: ample areas in which a perfect balance is achieved in the organization of space. The simplicity, solidity and careful construction of the forms, allied with the harmony of the proportions, lend a sensation of moving among serene, open architectures brushed by a gentle breeze. The wellspring of the pleasure which her paintings give lies on the unexpected combination of the artist's vigour, the austerity of these solid bases and the glimmer of the veil interposed by the painting a floating veil, creating a delicate tracery of reflections. Its fold soften the harsher angles of the assemblance of geometries.

When I spoke of a monumental feel, I was very referring to those of uncertain, creative memory. Beneath the sumptuous but tender ornateness of the greys, highlighted here and there as in antique Court gowns by the eclosion of the bright blues, the silver striping or the crepuscular shadow of the browns, one can vaguely guess at lettering, fragments of words. These vestiges of discourse, these inexorably-worn texts in which a living presence yet lingers, this palimpsest now indecipherable for eternity, is like the impalpable deposit of dust laid by the passage of time in the interplay of memory and oblivion. Where the, does the wonder lie?. Not in the elegance with which the solids are arranged in undeniable order, nor in the sensual virtuosity of the colouring, but rather in the achievement of interplay between the two with such grace and such authority.

Georges Duby  
De l'Académie Française  
Mayo 1992

Desde que inicié mis primeros conocimientos de los trabajos de Águeda de la Pisa, hacia la mitad de los años setenta, hasta nuestros días, siempre he percibido en sus pinturas una singularidad que se nos impone como el principio regulador de lo que viene a ser su trayectoria vital y creadora. Me estoy refiriendo al hecho de haber nacido dentro de uno de los espacios geográficos que considero más carismáticos de nuestro país: la hermosa tierra de Castilla.

Como aquellos sacramentos que nos enseñaban en nuestra infancia, este hecho, nada fortuito por cierto, sin duda imprime carácter, y nunca mejor dicho que en el caso que nos ocupa. De modo que todas aquellas virtualidades que reconocemos y atribuimos a estas tierras, como son, las de recia voluntad, interiorización y fuerza de espíritu, o aquella capacidad de unificación entre el sentimiento religioso y los más elementales acontecimientos de la vida cotidiana, tienen en los trabajos de Águeda de la Pisa, una integración superadora, de modo que partiendo de esta radicalidad castellana, la fina intuición de la artista, al operar con conceptos, pronto viene a expresarse con un lenguaje netamente universal. Y no podía ser de otra manera puesto que va a ser desde esta personal intuición: desde el conocimiento, desde donde Águeda de la Pisa muy pronto supo desbrozar de toda retórica lo que constituirá su verdadero campo de interés: la esencia de las cosas. Así pues, los condicionamientos etnográficos, la estirpe y el paisaje de las tierras castellanas, pronto se convirtieron en las virtualidades que vienen a matizar los focos de interés desde donde se nos habla en los cuadros que aquí se presentan.

Aquella afirmación de Rauschenberg aclarándonos que quiere situar sus trabajos en el espacio que se abre entre el arte y la vida, bien la podemos aplicar aquí al proceso seguido por Águeda de la Pisa. Como en numerosas veces le tengo oído sus primeras visitas al Museo del Prado pronto la convencieron que no era otro que el lenguaje pictórico el medio con el que quería expresar sus convicciones, la pintura se le imponía como una necesidad, lo más cercano para manifestar sus ideas, ideas y sentimientos que recibía de la provocación de una realidad de la que siempre se mantuvo insatisfecha, y aún hoy, con notoria claridad podemos percibir cómo el fin último de estas pinturas no es otro que ayudarnos a desvelar el misterio intrínseco de las cosas.

Águeda de la Pisa pertenece a esa generación que irrumpió en el panorama artístico español inmediatamente después de lo que reconocemos como expresionismo abstracto, y aunque amiga de la mayoría de los artistas que integraron este movimiento, su voz y su mundo aportaron novedad y luz propia en los planteamientos estéticos por los que la pintura se decantó en los años setenta. Aún recordamos aquellas obras llenas de silencio y serenidad en la que la apariencia de máquinas artificiales no eran otra cosa que la reducción de la figura humana a un concepto, aquel de la alienación de la vida a la soledad y el trabajo.

Son muchos los teóricos del arte que han entendido la naturaleza como una suerte de alfabeto, una escritura secreta y maravillosa a la que el artista ha de saber acercarse, saber leer e interpretar. En el caso de Águeda de la Pisa pronto constatamos que junto a estos supuestos, actúan con celeridad, su enorme capacidad intuitiva y el sometimiento de sus focos de interés a un proceso de interiorización, para de inmediato atrapar tras un profundo ejercicio poético el alma de las cosas.

Si el pintor, según la famosa afirmación de Leonardo, siempre se pinta a sí mismo no es menos cierto que en esta entrega que el artista nos hace de su imagen vienen siempre incorporados todos los elementos que integran su personalidad. Y en este sentido no podemos pasar por alto la relación y amistad que Águeda de la Pisa mantiene no solamente con otros pintores sino con poetas y escritores de tan significativa presencia como son Ramón Carande, Georges Duby, Francisco Pino, Severo Sarduy... con todos ellos la artista ha sabido establecer un diálogo altamente fructífero cuyo estímulo le empuja a una continua profundización en su lenguaje lírico y poético, así pues, cuando estamos delante de estas pinturas no debe de sorprendernos los sugerentes y bellísimos títulos que muchas de estas obras ostentan, y que alcanzan no solamente a lo que la artista quiere decirnos sino a la forma y el color con lo que dice.

## LA OBRA

Si el arte es un instrumento de comunicación y conocimiento, y para muchos la pintura un lenguaje más rico y espontáneo que la palabra, cuyo fin último es el espíritu y no sólo aposento de la mirada, estamos en perfectas condiciones de entender ese distanciamiento que de toda anécdota recibimos en cada uno de los trabajos de Águeda de la Pisa. Estoy pensando en la obra titulada *Aguda percepción*, en donde dentro de un cuadro de proporciones interesantes se nos impone con su fuerza singular una perfecta cruz griega construida por veinticuatro elementos de forma rectangular en cuyos lados más cortos aparecen repetidas y armónicas incisiones que aligeran su peso, y que en su totalidad pueden remitirnos, aunque sólo sea como signo referencial, a la base arquitectónica de un crucero renacentista. Desde los bordes al centro estos elementos van intensificando su luz hasta lograr una presencia emblemática de enorme fuerza espiritual.

Creo que de inmediato debemos añadir aquí el gran rigor y exigencia con que Águeda de la Pisa construye cada uno de sus cuadros. Es muy cierto que el elemento formal que aquí vemos son formas geométricas que a modo de collage e instaladas sobre el lienzo estructuran la imagen que recibimos. Estas imágenes vienen siempre potenciadas por el color, que tratándose de Águeda de la Pisa es el verdadero portador del mensaje de lo que aquí se nos está diciendo; de modo que la interrelación de matices y la degradación de intensidades van a remitirnos siempre a una búsqueda altamente metafísica del sentido del mundo y de la vida. Sirva como ejemplo la pintura titulada *Resplandor último*, en donde el fulgor ígneo que asciende desde el centro del lienzo nos remite, no sin cierta estupefacción, a conceptos proféticos y bíblicos.

Esta capacidad significativa en la búsqueda de la expresividad metafísica de las cosas logra una presencia de poderosa atracción en la obra que figuró en la exposición *Las edades del hombre* que la artista ha denominado *Doble cruz del hombre, noche*. Águeda de la Pisa ha puesto aquí su intensa humanidad al servicio de un proceso de decantación, ascético y meditativo, de ascendente sentido, hasta lograr esta manifestación luminosa no sólo de las dudas e impotencia del hombre, del hombre en su noche, sino también de la luz radiante como objetivo último de su destino. Eso que refiriéndose a esta obra ha puesto muy bien de manifiesto el poeta Antonio Piedra: "De manera envolvente... contabiliza en proceso geométrico, esa doble cruz articulada en blancos, esmeraldas, violetas, azul fragante y rojos volcánicos, los linderos de lo incontable". La inefabilidad como sustento de la verdadera obra de arte.

Si como ya hemos dicho el elemento formal que constituye el núcleo central de estas pinturas siempre viene avalado por la geometría, no es menos cierto que su más profundo sentido procede siempre del color, de modo que será la gama que la artista utiliza en cada uno de estos lienzos la verdadera responsable de lo que se nos dice y de cómo se nos dice. Creo que este punto queda bastante claro ante las tres obras que bajo el título de Ficción a su meta pintó en 1994, en donde vemos que aún repitiéndose en cada uno de ellos el mismo icono de representación será el color el que dice su voz definitiva.

Al contemplar los trabajos que completan esta muestra debemos de manifestar también el concepto de equilibrio y monumentalidad que de inmediato nos salta a la vista y que subyace en cada obra, eso que tan agudamente ha sabido subrayar el escritor, humanista, y académico francés George Duby. Porque esta geometría de rectangulares formas agazapadas bajo la penumbra del color adquiere a veces volúmenes y proporciones inusitadas que imponen su presencia con rotundidad. Sirva de ejemplo los denominados Así abrazo, así cielo. O Día de hoy. Recuerdo ahora como estas equivalencias entre masas y volúmenes ya aparecieron en las obras que representaron a la artista en la III Bienal de El Cairo.

La presencia de Águeda de la Pisa en la Bienal que acabamos de mencionar no era su primera aparición en el ámbito internacional, sus méritos ya habían sido reconocidos en Italia, y había participado en la XVII Bienal de Sao Paulo, sus obras se habían presentado en México, Lisboa y La Habana.

Hoy día su vocación de internacionalidad queda reafirmada por la asiduidad de sus exposiciones en París, y en los certámenes que se celebran no sólo en el país vecino sino en Alemania y Hong Kong.

Madrid, marzo de 1995

Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malévich, egregios nombres de la pintura de la vanguardia europea, así como Arshile Gorky, Jackson Pollock, Mark Rothko y Frank Stella, cumbres de la pintura americana, son sólo unos artistas sin cuyo conocimiento no entenderíamos nada del arte que actualmente se realiza en el mundo. Pero de inmediato hemos de citar también al astro rey que conmocionó los principios teóricos que el arte que reconocemos como contemporáneo venía mostrando. Me estoy refiriendo al mítico Marcel Duchamp y su "invención" del ready-made, de cuyas consecuencias aún se nutre el arte de nuestros días.

Mucho de lo que estos artistas manifestaron en sus obras, obligándonos a mirar y ver el mundo de otra manera, fluye con toda naturalidad por los pinceles y las obras de la artista AGUEDA DE LA PISA, lo que le ha permitido, en su ya larga carrera, construir un lenguaje personal reconocible, de una gran fuerza expresiva, por el que sobrevuela siempre el alma sonora de aquello que quiere transmitirnos.

Del seguimiento que durante largos años vengo haciendo de sus trabajos, he podido comprobar cómo en ÁGUEDA DE LA PISA ha habido una evolución altamente interesante. No se trata de ninguna traumática ruptura de su lenguaje sino más bien de una adaptación de la mirada para atrapar nuevas formas, poniéndonos ante una simplificada geometría, siempre en línea cargada de una constructiva energía ante la que nos detiene reclamando toda nuestra atención. Lejos estamos pues de aquellas obras en las que aparecían grandes masas de incisiva policromía que la artista realizaba a finales de la década de los años ochenta, que tuve la oportunidad de presentar en la III Bienal Internacional de El Cairo y que merecieron por parte del Jurado de la misma el más alto reconocimiento de la Bienal.

La verdad es que, sobre todo en los grandes formatos, las construcciones que ÁGUEDA DE LA PISA viene realizando estos últimos años, en líneas rectas que suelen centrar sus pinturas, muchas veces trasladan mi pensamiento a las obras de Frank Stella, del que la diferencia sin duda no tanto el sentido formal sino lo que en el fondo cada uno de ellos quiere decirnos, puesto que Stella es un pintor absolutamente analítico que llegó a afirmar:

"Mi pintura se basa en el hecho de que sólo existe verdaderamente lo que se puede ver"; en tanto que en ÁGUEDA DE LA PISA una palpitante energía brilla siempre a través de la fuerza del color con la que subrepticamente trata de acercarnos al reino de la belleza. Pero en el fondo encuentro entre ambos artistas un parentesco lejano, invisible, o más bien exista entre ellos un tratado global de sensaciones.

Por otro lado, en la itinerancia internacional la que me obliga mi trabajo he podido comprobar cómo la obra de ÁGUEDA DE LA PISA está en condiciones de dialogar perfectamente en los más diferentes foros internacionales, Ferias y Bienales que hoy se realizan en el mundo, y de hecho son numerosas las veces que sus trabajos se han expuesto en La Habana, Roma, Sao Paulo, Beirut, México, Viena, Winterthur (Suiza), París, etc., etc. Pienso que no es aventurado decir que en las obras que vemos en esta exposición late también implícitamente una filosofía que alcanza a todos los miembros de su generación. Una generación que, por cierto, el raquitismo de las instituciones españolas ha dejado en la sombra.

ÁGUEDA DE LA PISA, con su capacidad didáctica, sabe muy bien que cuando está iniciando una obra a lo que se está enfrentando es en realidad a una nueva aventura, introduciéndose en un mundo desconocido y oscuro, un mundo al que sólo son llamados los elegidos; es decir, aquellos que están dispuestos a tomar todo tipo de riesgos, cuya máxima expresión fue sin duda Marcel Duchamp y su delirante expresión: "Arte es lo que el artista llama arte". Y un artista muy admirado y querido por ÁGUEDA DE LA PISA ha llegado a afirmarnos que "el arte no existe", para decirnos de inmediato que en realidad a lo que llamamos arte es esa propiedad inefable que tienen algunos objetos, coincidiendo plenamente con María Zambrano, la ilustre discípula de Ortega.

También E. H. Gombrich, que ha estudiado profundamente la función de las metáforas en el terreno del arte, viene a decirnos cómo son las articulaciones creativas (y en esto Águeda de la Piza es maestra) las que vienen a revelarnos la fuerza del espíritu en aquello que reconocemos como arte, convencido como estaba de que: "El arte y la belleza civilizan y elevan" al ser humano. No es otra la función que la capacidad creadora de ÁGUEDA DE LA PISA viene logrando con sus pinturas.

Conocemos también cómo la máxima expresividad de los trabajos de la artista nos viene dada por el color, y muchos recordamos y hemos gozado de aquella multiplicidad de azules que poblaron sus lienzos y también sus obras sobre papel en la década de los noventa. Del profundo añil hasta las azuladas olas del mar, desde sus prístinos brillos hasta sus transparencias. DE LA PISA construyó un mundo de una riqueza cromática que la hacían altamente reconocible.

En las obras que hoy presentamos ÁGUEDA DE LA PISA parece utilizar un uso moderado de las ilusiones ópticas, logrando un inusitado esplendor, un refinado equilibrio entre los colores del fondo de sus lienzos y el exquisito peso de las rectas formas que como fractal geometría constituyen el núcleo central de estas pinturas. Vienen a mi memoria mis conversaciones con el inolvidable Fernando Zóbel, que me dio a conocer al artista medieval chino Tsung Ping, que afirmaba en sus escritos: "Mientras pinto veo surgir lejanas y brillantes, contenidas en un cuadradito de seda, las montañas... Una raya de tres centímetros vale por ocho mil metros, tres palmos de horizontal son cien kilómetros. Da lo mismo que el cuadro sea grande o pequeño, lo importante es que sea bueno".

Vergel de atemperados colores, escenario de nuevos conocimientos, luces de brillantes y sigilosas vibraciones, eco de recios paisajes olvidados, oscuro espejo de sueños, la inmensidad distante e inmediata y cierta energía como fuerza y forma de transformación son pilares que sustentan las imágenes de estas obras, en donde la fuerza pictórica, su plasticidad y su vitalidad nos confirman la maestría, el rigor y el grado de exigencia con que ÁGUEDA DE LA PISA construye ese microcosmos que son sus pinturas, aposento de una mirada que sostiene el mundo.

Manuel Romero

### La belleza del enigma

En un principio, la belleza no existía. Tuvo que expulsar, según cuentan las sagradas escrituras (enigmas de los enigmas) el Ser Superior a dos individuos de distinto sexo de un lugar ignorado, donde la belleza se entendía como un supermercado, por motivos enigmático, para que con el sudor de la frente descubrieran algo que cuando hoy se contrasta en la retina del cerebro (otro enigma) emitía unas imágenes que captábamos o rechazábamos, según el mandato secreto de ese cerebro que posteriormente se descubrió que tenía forma de piedra pómez. Cuando los descendientes primeros de estos seres, acompañados de sus animales tomaron el ferry de El Diluvio, comenzó un viaje, todavía inacabado en que a la hora de la siesta descubrieron el mar a través de la dovelas del barco, que luego fueron las marinas de Águeda de la Pisa. Al atardecer, cuando el sol se perdía en el ocaso, notaron que éste se introducía por las rendijas de la cáscara de nuez, y por primera vez descubrieron los falsos atardeceres de Águeda de la Pisa. Si Águeda de la Pisa, no hubiera nacido, nunca habiéramos sabido nada de esas falsas marinas ni de esos falsos atardeceres. Fueron recuperados gracias a la voluntad de esta pintora, que nos pinta el universo al revés, algo que también hizo Ramón Gómez de la Serna, con sus medios seres y sobre todo con sus falsas novelas. Todo lo que hace Águeda de la Pisa es enigmático, y como ha escrito Severo Sarduy, en libertad vigilada, atrayéndonos con falsas cometas, fotos desdibujadas para que no podamos reconocernos, donde los signos, los triángulos, los laberintos, las flechas fragmentadas como cuchillos, aparezcan como incisiones quirúrgicas, donde a veces corre un hilo de sangre azul celeste. El enigma que nos envuelve, tiene hasta sus últimas consecuencias una austeridad que tiene algo teresiano en sus consecuencias. La pintora, embrida de tal manera el volcán que la habita, que no sabemos si es una postura premeditada o nos está preparando para el infortunio.

Nada nos atrae más que lo indescifrable. Junto a una piedra milenaria, basta que estas contengan unos signos, para que nos inquietos. Esto es lo que nos propone Águeda de la Pisa, que meditemos la belleza del enigma y si somos capaces de superarlo, después vendrá otra falsa meditación que nos llenará de desasosiego, que es como de verdad mejor se vive.

### La intensidad, la resonancia

En esta lucha romántica por traducir un lenguaje, la pintura, a otro cuya naturaleza, presupuestos, mecanismos y percepciones propias son tan diferentes del primero no es posible, según mi parecer, o mi capacidad, llegar a acuerdo alguno, a encuentro alguno, a acierto alguno si no se deja actuar con confianza a ese sentido que posee las facultades alquímicas en nuestro organismo, sin residencia material externa, que es el sexto, el que tratándose de arte tanto nos ayuda a sentir, el que vuelve comprensión el mero razonamiento: la intuición. Los vislumbres de mi mirada son, pues, los que van a predominar en mi intervención en este catálogo: ellos me conducen a la meditación, que no al examen.

Y quiero hablar de una cualidad que, según mi forma de percibir, tiene la pintura de Águeda de la Pisa: la intensidad. Es un atributo que, desde luego, conlleva otras muchas virtudes, y a mi me parece crucial tanto para valorar las obras en sí como para comprender de qué manera afectan tales obras a quienes las contemplamos.

La pintura de Águeda de la Pisa se mueve siempre entre "el retrato" del caos y el reclamo del orden. Con vehemencia, con hondura, sus obras acogen ese recorrido que en el arte contemporáneo va desde la abstracción informalista - con sus indagaciones matéricas, sus aprovechamientos del azar, sus apuestas orientadas a mostrarnos acontecimientos magmáticos desmedidos - hasta el establecimiento de esas pautas que recogen y ordenan la desmesura, esa estructuración geométrica de la apariencia que quiso y quiere conquistar una interpretación inmutable de los seres y sus estados, de las cosas y sus fenómenos. Tanto en el planteamiento creador como en el artificio, la tensión aparece por todas partes, y la intensidad de la experiencia hace que, a veces, sienta ante estas obras que la contemplada soy yo: algo que sucede siempre que me encuentro con una realidad profunda.

CARMEN PALLARÉS

Es una intensidad que, viene del entendimiento verdadero que de la Pisa ha logrado dosificando perfectamente la energía, la densidad, la explicitación, el reforzamiento, el vigor y...la levedad, lo sobreentendido, lo vulnerable, lo tenue; la firmeza con la delicadeza, que no con la fuerza de la debilidad. En el fiel de esta balanza, se abre pues para la intuición un camino hacia un tipo de oscuridad que nos para los pies junto a otro con términos de claridad que, al parecer, todos llevamos dentro.

Y se produce la resonancia, eso, lo que yo espero, siempre y sobre todas las cosas, del arte.

Carmen Pallarés  
Madrid, Otoño 1998

### Paisajes e incitaciones líricas

Quizás podamos decir que el arte figurativo de hoy, tras haber recorrido muchos caminos expresivos, desde el conceptualismo hasta la casi pura negación de sí mismo, se ha anclado e instalado en algunos artistas en lo que pudiéramos llamar un clasicismo; es decir, un modo de mirar al mundo con los ojos inquisitivos, admirativos, y tranquilos, de todo clasicismo, pero expresando todo eso, naturalmente, de otro modo, porque, en el arte de nuestra época, hace ya mucho tiempo que la subjetividad del artista cuenta para mucho o para todo, y los cánones formales son libérrimos. Y no suele este arte, y quizás no puede en realidad, a juzgar por los intentos, contar historias, pero desde luego no ha renunciado, sino todo lo contrario, a mostrarnos instantáneas y naturalezas, vivas o muertas, y paisajes, aunque éstos sean con frecuencia interiores; esto es, los de la experiencia del artista consigo mismo y con el mundo. Como siempre al fin y al cabo. Y yo creo que la pintura de Águeda de la Pisa pertenece a esta clase de pintura.

Revolviendo entre sus cuadros, aunque sólo sea entre los más recientes, por ejemplo, un acrílico y collage de 1996, que lleva el título "Al caer la tarde". En una pintura figurativa, la presentización de ese momento estaría hecha con un paisaje con figuras, pero sobre todo con el gobierno adecuado de la luz y el color, que nuestro ojo absorbe en todos los atardeceres; y aquí no hay paisaje físico, pero sí una geometría que golpeará de algún modo nuestras vivencias, y, empapándola, la luz y el color desde luego. Exactamente como la memoria de la mañana en otro cuadro, que es de 1998, y lleva por título "Insinuada mañana" y resume el azul de todas nuestras mañana que azules fueron, y las del mundo

Y no habría ni siquiera que atender al título, porque lo que sabemos es que ese azul es de una hermosura como lo era el desfallecimiento de luz y colores en el atardecer. Es lo que cuenta, y podemos hacer aún experimento en una tercera pintura, "Un momento todavía", que ésta ya sí que es un puro paisaje interior, como decía. No hay determinación alguna que nos viembre a remitirnos a memorias, pero ante la hermosura de forma y color, lo que deseamos desde luego es que todos nuestros "momentos" y nuestros "todavía" fueran su trasunto real.

Determinar, luego, de qué manera, con qué técnica, o, más bien igualmente “de qué modo”, que es algo que va más allá de la mera materialidad del oficio, logra el artista lo que logra, es un ejercicio crítico que, como en el caso de la literatura, resulta una obligación que va de suyo, sin duda, pero que quizás es frustrante. Sólo podemos describir lo que vemos; es decir, todo aquello que atañe a la composición, a las formas, los colores y la luz; pero no es sino pura externalidad lo que juzgamos, y la pintura, como todo arte, es tan hermosa porque tiene algo, ese “modo”, que a veces ni el artista sabe de dónde vino, y desde luego le resultó extraño o asombroso cuando con él se encontró, como al fin y al cabo nos extraña y asombra la hermosura del mundo.

Todo artista pretende nada menos que ampliar la extrañeza y la hermosura de la realidad, añadiendo sus paisajes y experiencias o estados interiores; y en esta pintura de Águeda de la Pisa abundan, y cada vez de manera más intensa, que se trasluce incluso en la realización material misma del cuadro, las incitaciones líricas a mirar hacia allí. Y, sin duda, el visitante de esta nueva muestra de la pintora será conducido a ese viaje.

José Jiménez Lozano  
Valladolid, abril de 2000

### El rostro de Ofelia

Cuando a finales de los años noventa Águeda de la Pisa pasa una temporada en Venecia, la ciudad del agua, aún ignora el cambio que se va a producir en su pintura y en su vida. Y eso que, en cierta forma, se trata de un encuentro anunciado, pues en toda la pintura de Águeda de la Pisa hasta ese momento no ha sido sino la preparación de ese encuentro con el elemento líquido. Los callados paseos por la ciudad inundada, las largas horas pasadas en la contemplación de sus canales, la atmósfera de decadencia que rodea cada uno de sus puentes y palacios, hace que el agua ocupe entonces el centro de sus preocupaciones estéticas. Y con ella, el anhelo de la libertad, pues eso es el agua, por encima de cualquier otra cosa, un elemento que todo lo contiene, pura virtualidad que nos conduce al misterio de la creación y de la muerte. La vieja casa de la sabiduría de los antiguos babilónicos; pero también esa casa de la posibilidad, que para Emily Dickinson era el reino de la poesía.

Y no se trata tanto de Águeda de la Pisa, a su regreso de ese viaje, quiera pintar el agua, sino que ve la pintura como agua. Pero bien mirado, ¿pintar, antes de nada, no es licuar la materia? ¿No es el color mismo agua, agua que circula a través de toda la naturaleza dando presencia y figura a las hojas, los frutos, los animales y las rocas? Oannes, el personaje mítico que revela a los hombres a la cultura, es representado en Babilonia como mitad hombre y mitad pez. Creo que podría ser, el patrón de todos los pintores del mundo, ya que también ellos necesitan una cola de pescado para llevar adelante su tarea.

Eso es lo que aprende Águeda de la Pisa en su viaje veneciano. Que la pintura es regreso al agua. Juan Eduardo Cirlot, en su diccionario de símbolos, nos recuerda que la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento. Pero ¿no es esa, en cierta forma, la búsqueda del llamado arte abstracto? ¿no ha sido la búsqueda implícita de Águeda de la Pisa desde que tomó la decisión, con apenas veinte años, de dedicar su vida a pintar? La forma, la figura se disuelve en una masa de color que representa ese mundo de la virtualidad que está en la base de toda forma o creación. La inmersión es un renacimiento. Eso significa el simbolismo del bautismo, lo que muere debe resucitar. Y la pintura es una especie de bautismo.

La pintura de Águeda de la Pisa querrá ser, a partir de este instante, un viaje de ida y vuelta. Desciende a ese reino de lo indeterminado, pero para regresar de él dueña de una nueva vida. De ahí su vocación constructora y que, ni siquiera en los momentos de mayor abstracción, que no es sino de mayor entrega a ese mundo de pura virtualidad, representada mejor que nadie por los pintores abstractos norteamericanos, renuncie a su apego por esas formas elementales, como el rectángulo, que suponen algo así como el grado cero del pensamiento y de la forma.

Tal vez por eso, en la pintura de Águeda de la Pisa, y de forma especial en esta última etapa de su carrera, está presente el color. Antes he hablado de Oannes, el hombre pez babilónico que revela a los hombres la cultura, y sin duda también podría haberlo hecho de Caronte, el barquero que en la laguna Estigia, ofrecía su mediación entre la vida y la muerte. En cierta forma Caronte también podría representar a todos los pintores, y su remo se confundiría entonces con el pincel. Creo que, sin embargo, hay otra figura del mundo del mito que refleja mejor el mundo pictórico de Águeda de la Pisa, la Ofelia que se ahoga en un lago.

Su locura la lleva a recoger flores con las que teje guirnaldas de ranúnculos, ortigas, velloritas y orquídeas que va dejando desperdigadas a su paso, como se hace con los cuadros de una exposición. Un buen día, tratando de poner una de esas guirnaldas sobre la rama de un árbol, resbala y cae al agua. El agua empapa sus vestidos y los ramos de flores y su peso (el peso de su propia pintura, pues eso son las guirnaldas: cuadros pintados con los mismos elementos de la naturaleza) la arrastra hacia la oscura profundidad.

Un rostro que desaparece en el agua, dejándonos por única compañía el dolor. Así es la pintura de Águeda de la Pisa, de forma especial, en sus últimos cuadros. Hamlet, solo pretendiente de sus propios asuntos, quiere mandar a la pobre Ofelia a un convento para no tener que ocuparse de su dolor; Águeda de la Pisa, tal vez por su propia condición de mujer, la devuelve al agua, su lugar natural. Es su rechazo de un mundo de clausura. Por eso, cuando pinta, canina como ella con las ropas empapadas, y por eso también dialoga con el agua. Cae al lago y el peso de esas ropas-lienzos la lleva hasta el fondo. Entonces se produce el milagro de su pintura, que es materia iluminada por la luz del pensamiento. Su misión no puede ser otra que devolver a la profundidad su transparencia original. El pintor se confunde con ese mítico personaje que se inclina hacia el espejo tranquilo de un estanque para sorprender el rostro de Ofelia regresando de la muerte. Es el regreso de la vida terrestre, la vida natural. Águeda de la Pisa nos advierte con su pintura de los riesgos que corremos si damos la espalda a esa Casa Encantada que es la naturaleza, terminar, como Hamlet, eternamente presos de los delirios de nuestra razón.

Gustavo Martín Gazo  
Enero 2002

### Huella de la memoria y prodigios del agua

Memoria del agua, exorcismos contra el olvido. En el submundo de estos cuadros, en su prehistoria legendaria, hay un lirismo de la memoria antigua, de la soledad líquida y evanescente. Teoría del difícil silencio apuntalado, intensidad que reduciría a cenizas tanto meditado equilibrio si no fuera por el agua. Me parece que la pintora ha relacionado esa presencia acuática con una visita a Venecia no se cuándo. Pudiera ser, pero yo he visto el agua desde siempre en la pintura de Águeda de la Pisa. La tendencia a fijar en un tiempo factor tan determinante en esta pintura como el agua, relativizar su esencial importancia; el agua es la raíz nutricia de los cuadros de Águeda; el agua, de naturaleza cambiante, les da su sentido germinal y eterno: un magma lírico, de un lirismo abrasivo, en el que se organiza el caos de la creación.

Hubo un tiempo en el que el agua aparecía en los cuadros de Águeda de la Pisa como una razón firme y estática, el núcleo de la razón creadora: oros vegetales y verdecidos, grises plateados, superficies con el reborde rojo como una herida, manchas avejentadas y ocre por las que, como un aleph mítico y prodigioso, se concentra el mundo en todas sus infinitas formas y direcciones. Hay agua en los azules, agua en los crepúsculos y en las nubes, agua en el aire, agua de estanque otoñal y melancólico, agua empozada engañosamente placida. Y corrientes subterráneas, subacuáticas, que nos envían reflejos desconocidos y mutables. Hay agua hecha cristales. El agua, en la pintura de Águeda de la Pisa es un elemento supremo de liberación, pues suprema libertad es el acto de crear; por el agua las tensiones del cuadro se suavizan, aunque a veces cristalicen en sugerencias geométricas, en formas cuya fragilidad es solo aparente. En estos cuadros, de una elegancia displicente y dandi y de un rigor compositivo que solapa el irrevocable hervor de su temperatura, el agua no adopta nunca sus formas convencionales: mar, río, lluvia, nieve, hielo o niebla. Es el espíritu del cuadro. Y ese espíritu es el que humaniza su geometría y sus estructuras.

La cálida invitación de la obra de Águeda a ser contemplada surge de ese juego de tensiones y contradicciones entre el equilibrio de la razón y el desorden de la sentimentalidad. Hay una plasticidad arquitectónica, de apariencia monumental y externa, que se concilia con un exquisito intimismo. Y en esa búsqueda del equilibrio no se si el agua ha sido el desorden necesario o si, por el contrario, han sido los apuntalamientos racionalistas el necesario malecón para frenar el ímpetu del agua. Esta pintura está hecha no de yuxtaposición, sino de la fusión de contrarios. O, por lo menos, de antagonismos irreconciliables. Fluir limpio del color, irisaciones, claridad sobre la naturaleza cambiante y óptica del agua.

El contrapunto a esta suavidad acuática son ciertos cortes que llaman la atención con cruel insistencia; agresividad de aristas o de rectas punzantes, más o menos recurrentes según qué etapas. Estas alusiones geométricas nunca desaparecen del todo de la pintura de Águeda de la Pisa. Evolucionan del rectángulo cerrado y endogámico a la fuga expansiva de la recta, de cierta regularidad lineal a la heterodoxia de la línea quebrada.

La técnica del collage, que no infrecuentemente utiliza Águeda de la Pisa, obedece también a esa mentalidad conciliadora de fusión. Pero obedece, sobre todo, al imperativo de la memoria. En varias de estas telas, preparadas con fervor de artesana por la mano de la pintura, aparecen como marcas milenarias, viejas huellas superpuestas, trozos de periódicos que, por la acción transformadora del arte, han dejado de serlo y son ya otra cosa. Y queda un fondo acusador - la acusación de la memoria sentimental -de tinta, de recuerdo indescifrable, pues viene del fondo de la historia como un eco. Entonces el agua, sobre ese rastro humano de letras sin destino y sin significado preciso, pierde claridad y brillo, vaivén de ola o reflejos de estanque. Pero prevalece. Y muestra, depurada, su condición de paraíso germinal y el fecundo desorden de su naturaleza. Y permanece, sobre cualquier accidente pasajero o circunstancia, para proclamar la perennidad de esta pintura regada por el agua.

### El lugar de la mirada

En su condición más amplia, el arte es una manera de mirar, una manera de conocer, de acercarnos a las cosas y por lo tanto y sobre todo, una manera de entender el mundo. Me refiero a más allá de la historia, cuyo estudio y conocimiento, nos devuelve reflejada la realidad de otros tiempos y ofreciéndonos la posibilidad de interpretarlos. Digamos que sería la respuesta generosa que ofrece el arte ante una visión erudita y especializada.

La mirada sobre una obra de arte ocupa otro espacio. Encuentra su razón de ser en sí misma y por ello su alcance es infinito. No es necesaria justificación, su proyección no necesita ser reflejada. No hay especulación (del latín speculum, espejo) entre otras cosas porque sabemos que ningún espejo nos devuelve la verdad que sobre el proyectamos.

La mirada se convierte en el propio hecho estético y en el encuentro con la misma obra, nos dará el espacio y la capacidad para volverse pensamiento.

De esta manera, su proyección supera la historia y no queda atrapada en el tiempo. La mirada es libre y esa libertad, nos da la posibilidad de reconocer lo que se muestra, hacer posible entender lo que se dice y permite participar como experiencia misma.

Es entonces cuando nos adentramos por el terreno enriquecedor e insospechado del proceso de la pintura: el mundo del acontecimiento.

El artista se traslada a la obra, a ella pertenece, en ella hay que buscarlo y es en ella donde debemos fijar nuestra mirada.

Como uno de los bellos títulos de sus cuadros, Decir Diciéndome, la obra de Águeda de la Pisa insiste en hacernos entender el valor de la pintura como lugar de encuentro.

Nos viene a decir, que la pintura no tiene otra razón de ser que no sea el hecho mismo de pintarse.

Recordando a Wallace Stevens cuando escribe:

la poesía es el tema del poema / de esto nace el poema y a esto / Vuelve;

la pintura de Águeda de la Pisa, se mueve en ese nacimiento y retorno del que nos habla el poeta norteamericano.

La meticulosidad de su trabajo, la precisión de su observación, nos conducirá no a inadecuadas valoraciones técnicas, sino a buscar una relación equivalente. Lejos de los clichés de la realidad, la posibilidad de sugerir se convierte en sugerencia de pensamiento, lo que nos lleva a percatarnos del verdadero tema: lo indescifrable de lo que nos rodea.

Y en ese amplio sentido, nos acerca a la vida, entre el desconocimiento de las cosas y el deseo de comprenderlas, justo en el punto medio donde la mirada se encuentra con la obra de arte.

Jordi Teixidor

Enero 2002

### Águeda de la Pisa. Mi viaje por el agua

En fecha tan temprana como 1974, Santiago Amón destacaba el que creo rasgo característico de la actitud de Águeda de la Pisa ante la pintura: la fidelidad integral a una idea del cuadro. Y, el maestro tristemente fallecido, apuntaba, entonces, un segundo aspecto igualmente vertebral para entender esa idea: la acotación de un lugar.

Tenemos pues una idea del cuadro y un lugar de la experiencia desde el que abordarlo. Un territorio que Juan Manuel Bonet calificó, muchos años después, de "territorio-límite, un territorio de silencio", una doble adscripción, de última frontera y de sosiego a la que volveremos luego.

Sobre su idea del cuadro, adelantaré que esta responde más a la tradición moderna de la pintura, que al impulso de ruptura que anida o anidaba en la voluntad de esa misma modernidad. Es, por decirlo con otras palabras, una pintora con voluntad de clasicismo.

Acotación de un lugar que, por otra parte, es tanto un enclave geográfico, y no soy el primero ni seré el último que ha de especificar su procedencia castellana, como una ubicación concreta en un territorio determinado y más amplio, el de la pintura en su hacerse historia.

### Abstracción humanista

Por más que la costumbre mantenga el calificativo de vanguardia para la pintura abstracta, no es menos cierto que esta, la abstracción, es hoy en día una tradición de la modernidad a punto de cumplir, si fijamos su nacimiento en Sin título (Primera acuarela abstracta), pintada por Kandinsky entre 1910 y 1913, su primer siglo de existencia.

Un periodo más que considerable y que obliga, más que permite, a considerar que el movimiento abstracto tiene en sí mismo modelos de contemplación o de representación equiparables y parejos a aquellos que entendemos que orientan las opciones figurativas.

Aún más, si retrotraemos la historia de nuestra mirada hasta los orígenes de su concepción y reconocimiento individuales, es decir, hacia 1500 aproximadamente, podríamos afirmar que toda idea y percepción plásticas han sido, desde entonces, abstractas.

Abstracción es, a fin de cuentas, el reglado de la perspectiva. Abstracción, igualmente, la ruptura cubista de esas reglas, Y es, precisamente, entre la apropiación espacial de los artistas del Renacimiento y la descomposición facetada del espacio en superficie de los cubistas cuando el arte ha jugado, más fuertemente que en ocasión anterior alguna - excepción hecha del gesto fundacional en las cuevas del paleolítico - con la mirada tanto del espectador como del artista.

Históricamente, hay una vertiente gestual de la abstracción, cuyo primer modelo es la acuarela antes citada por Kandinsky, que alcanza su paradigma en el dripping de Pollock. Hay una segunda vertiente, no menos expresionista que la anterior, que se sostiene, fundamentalmente, en el campo de color. Hay, por último, una tercera apuntalada en los trazados de la geometría y el orden. Se ha producido, además, en el transcurso de las dos o tres últimas décadas del pasado siglo, una hibridación de tendencias e, incluso, un proceso de contaminación que hizo expresar a Philip Guston: «Hay algo ridículo y miserable en el mito que heredamos del arte abstracto (...) de que la pintura es autónoma, pura y para sí. La pintura es "impura". Es el ajuste de impurezas lo que fuerza a las continuidades de la pintura.»

En el territorio así abierto a la mirada, para no alejarme del hilo que conduce hasta Águeda de la Pisa, no es menos cierto que el cubismo promulgó, impreso cual huella imborrable, el precepto de un rigor ineludible tanto en la mirada exterior como en aquella que habría de desplegarse sobre la superficie del cuadro.

Robert Hughes, a propósito de Mondrian - un artista aparentemente en las antípodas de quien hablamos, pero con quien creo que guarda íntima y sólida relación, aunque nada mimética -, escribe: «Gracias a la conexión con el cubismo, la evolución de Mondrian desde la naturaleza a la abstracción resulta totalmente convincente (...) Pero mientras el cubismo se inspiraba en el paisaje urbano, las imágenes de una mesa de café, un periódico, un cartel impreso y el ajetreo callejero, Mondrian se volvió a la naturaleza. Las metáforas que dominaron su obra desde 1911 hasta los primeros cuadros cuadriculados de 1917-1918 son dunas, cielos y mares planos, canales, manzanos: se podría decir que la misma cuadrícula proviene de los horizontales y verticales del paisaje holandés. Igual que en el cubismo, la superficie se convierte más en un campo de energías conectadas que en un diseño de objetos, un campo con notas de gran sutileza, aquí espeso y crujiente, allí vaporizador. Sus lienzos precubistas están saturados de urgencia, como si las ramas del manzano, decorando el cielo con su red erizada, enjuta y fuerte, transmitieran una descarga violenta que sube por el tronco, vibrando en flechas rojas, irradiando todo el campo del cuadro. La consecuencia del cubismo fue estabilizar ese flujo elástico.»

De modo distinto pero parejo en su consecuencia estabilizadora de flujos y descargas de energía, hay una lógica de las formas, en su caso formas simples, que garantiza la estabilidad de los cuadros de Águeda de la Pisa.

Paradójicamente, la ruptura de la mirada o de los modos de la mirada propuestos por la modernidad, han tenido, no como contrapunto, sino como prolongación del canon de nuestros convencimientos estéticos, la pervivencia y la permanencia de los códigos humanísticos que nos han proporcionado pautas y normas para el apuntalamiento de la subjetividad y, a la vez, comunicabilidad de la mirada.

Esta vertiente humanista de la que habla, reconocible en Kandinsky, lo es igualmente en uno de los pintores que más atrae a Águeda de la Pisa, Paul Klee. De él proviene o puede provenir al menos la exacta conjugación entre líneas y cromatismo puro que la artista persigue con la misma pasión concentrada con que lo hiciera el artista suizo, deparándonos algunas de las obras maestras del siglo XX.

Para Águeda de la Pisa esa abstracción humanista aparece íntimamente ligada al contexto de la pintura y al contexto de la poesía. En su caso le son imprescindibles, supongo que entre otros muchos, los nombres de Luis Cernuda y de Francisco Pino. Esa oscilación entre las ramas espesas de la realidad y el vuelo pluma del deseo.

Algo que le resulta igualmente apreciable en su manera de titular: Afirmación, Una música perdida en la distancia, Una radiante amanecida, Donde habita el olvido, Vigilando el silencio del tiempo, Iré hacia otro mar, El mar de sus abismos.

Texturas, color y figura interior

Las anteriores referencias a la cultura humanística y su imbricación en el pensamiento moderno no deben hacernos perder de vista lo que realmente sustenta el trabajo de Águeda de la Pisa: la pintura.

Respecto a esta, es más respecto a las obras que ha realizado aproximadamente en los últimos diez años, una selección de las cuales expone ahora, analizaré algunos de sus aspectos formales.

Destaca, en primer lugar, el acabado de sus texturas, pues desde hace años utiliza como segundo soporte, sobrepuesto al lienzo, papel de muy variadas procedencias, pero que procede mayoritariamente de periódicos. Por una parte, empapado, al secarse se arruga, se frunce, se riza, se estría... y emergen de la tersa superficie plana de la tela lugares de existencia y acontecimiento.

Una cierta ascética del rigor. Una sobriedad que bien pudiese ser, en su caso se ha repetido insistentemente, de ese origen castellano; pero que bien pudiese proceder, igualmente, del austero fondo metafísico al que se han rendido u obligado aquellos artistas que consideramos espirituales: tanto da, en ese caso, Morandi o Caneja, Malevitch o Brice Marden. Más me inclino, personalmente, por esta segunda opción: pesa más en ella y en mí, creo, la pintura que las vistas.

Por otra, en referencia tímida - pues nada finalmente agresivo hay nunca en su labor - a la contaminación contemporánea de los medios en la pintura, ese doble fondo - limpio en uno, impropio el otro - deja emerger, igualmente, los restos de la escritura impresa en el periódico, precios de lo que fue y es metamorfoseado en imagen.

El historiador Georges Duby, en su texto tan breve como intenso, vino a dar carta de naturaleza, a ese uso del soporte impreso que tanto complace a la artista: «Estos rastros de discurso, estos textos inexorablemente destruidos pero en los que todavía palpita la presencia, este palimpsesto ya indescifrable para siempre, son como el polvo impalpable que el tiempo deposita en su transcurso, entre los juegos de la memoria y el olvido». Concluía describiendo los resultados como «monumentos de la memoria incierta y creativa».

Un segundo aspecto, en este caso, si cabe con mayor peso sustancial que el anteriormente descrito es el empleo y la selección del color. Su paleta ha despertado siempre la imaginación de sus comentarios.

Juan Manuel Bonet habla de Ocre marchitos, pardos y violetas sombríos, amarillos solares, pálidos azules, graves grises de plata y ceniza. Georges Duby de «azules claros, toques cebrados de la plata o la sombra crepuscular de los marrones». Yo mismo aprecio, en su obras últimas, el añil y el azul pavo, los rojos granate y carmín o aterciopelados de velludo, cárdenos, verdes de agua.

Quien mejor ha descrito su concepción cromática ha sido, sin duda, Severo Sarduy, al describirla como «una libertad vigilada», pues ciertamente hay una contención, que tiende más a la búsqueda de la luz interior del cuadro y a su transparencia ante los ojos del espectador, que al arrebató o al exceso. «Algo fugaz, relampagueante de color, va a pasar, ha pasado por la tela. Quedan flecos, trazos incandescentes o calcinados, el jeroglífico de una quema, el “carmín”, la “coma rosa” que denuncia una lejana combustión».

Por último, igualmente persistente en su congruente andadura, la cuestión fondo-figura, resuelta mediante el corte que revela el borde inferior de la forma. Una figura significativamente átona, que tanto puede describirse, por ejemplo, como cuadrados con incisiones en sus bordes superior e inferior o quizás una letra eme, o estrechas franjas de papel recortado y pegado sobre el lienzo («como tiritas», las describe la artista), cuya función no es la de añadir ni elementos simbólicos ni analógicos a la pintura, sino, más descarnadamente la de estructurar la superficie rectangular del lienzo, contrapunteando dos tratamientos, dos texturas, dos diapositivas - modular uno, magnánimo el otro -. De telas disfrazadas de líneas. Los estratos, curiosamente, pueden ser tanto masas de roca separadas por superficies paralelas como capas sucesivas de la piel o la retina y, también, nubes bajas en forma de banda o de bandas estrechas paralelas al horizonte. De este modo, tierra, hombre y cielo quedan, por así decirlo, asumidos y subsumidos en su pintura.

Severo Sarduy, al inicio de la década de los noventa y en referencia a algunas pinturas de los últimos ochenta, reconoce ya esa voluntaria ausencia de significado perceptible en las figuras de Águeda de la Pisa y apunta a otro aspecto que ha de resultar esencial en las pinturas sobre las que escribo: «La pintura de Águeda de la Pisa es una pintura de signos. Antifaces, triángulos quebrados que se repiten a la vertical, pirámides, rectángulos maculados que se repiten de dos en dos. La paradoja es que estos signos aparecen a la mirada, una vez integrados o expulsados de la tela, despojados de toda densidad indicativa, libres de carga semántica, como un puro juego de rectángulos o de flechas fragmentadas, volcados hacia su ser emotivo. Son, en definitiva, como fotos desdibujadas de un pasado litoral, recuerdos de una estancia insular, de una vida marítima - azules oceánicos, flora submarina, espuma de los bordes, apresuradas cartas de un archipiélago -. Viejas postales descoloridas cuyo dominante era el azul».

*El paisaje y las aguas*

Juan Manuel Bonet, como Sarduy y yo mismo en el párrafo precedente, enumeraba, al inicio de la década de los noventa, una serie de binomios que, a su entender, cifraban la mirada a disponer sobre la pintura de Águeda de la Pisa: lirismo y medida, fulgor y rigor, transparencia y construcción, emoción y regla. Por último, el que creo más revelador o que mejor se ajusta a mi propia visión: abstracción y sentimiento de la naturaleza.

Un sentimiento que podría definirse mediante las coordenadas del descubrimiento renacentista del paisaje, aquí sin la intención moral que lo rigió entonces, y su disquisición sobre la apropiación de la realidad.

El paisaje o la idea del paisaje se han constituido en uno de los motivos principales de la abstracción - como en cierto sentido lo ha hecho también el bodegón y le ha resultado casi imposible a la figura humana, contenida las más de las veces en el gesto biográfico de hacer del pintor -. Es este un hecho certificado tanto por el desarrollo experimentado en su vertiente figurativa, en un hilo incontestable desde el impresionismo - como si pudiéramos lograr un contrapeso entre los nenúfares flotantes de Monet, y su predilección por los azules y los malvas, y la montaña hecha de agua tintada de verde, de azul o de ocre de Cézanne - y el fauvismo e incluso, como hemos mencionado ya, en el cubismo, así como en distintas propuestas surgidas en el seno mismo de la abstracción. Propuestas, por otra parte, que se han inclinado, casi unánimemente, por lo que Robert Hughes ha clasificado como «un arte del puro placer».

En el caso de Águeda de la Pisa, ese placer deriva o procede de un modo de la contemplación de lo externo - aquí reside ese abalanzarse hacia la frontera límite de la que hablé al principio -, que ha de verse metamorfoseada y descompuesta y perturbada para que al trasladarla a la tela resulte, finalmente, una visión apacible e inmovible. En sus paisajes no hay jamás ni tormentas ni huracanes. En sus mares no hay olas alzadas ni torbellinos. Un sosegado silencio pensante emana del cuadro y enmudece al que lo aprecia.

En sus Enfoques del arte moderno, escribe Klee: «El paisaje puro tolera un tratamiento que altera - simplificándolas - las proporciones de las cosas con respecto a las dimensiones fijadas en la retina: de los datos de la visión transformados primeramente por el sentimiento intuitivo y en seguida por la especulación constructiva que sigue resultando un paisaje».

En una cita a pie de página incluida en el mismo texto, define un concepto que creo igualmente oportuno como referencia al entendimiento de Águeda de la Pisa de la pintura. Establece Klee la existencia de una «anatomía del cuadro» independiente y diferenciada de la anatomía de la figura humana representada en él; del mismo modo cabría establecer un país del cuadro emancipado del país que contempla el pintor.

Tierra y Agua, así titula su exposición en la sala El Brocense, en 1998; El mar, La mar, Agua la que efectúa, entre diciembre de ese mismo año y enero del siguiente en Lina Davidov; Ínsula-Península, la que visita La Habana doce meses más tarde - en cuya estancia germina, entre otros, un cuadro de pequeño tamaño, capaz, sin embargo, de precipitar la mirada del espectador en las simas afelpadas de la noche, titulado El mar en sus abismos -. Ese mismo año 2000, en un meticuloso giro titula la muestra en la galería Teresa Cuadrado *Aire-Agua*. Para concluir, esta que prologo, en compañía tan admirable, resume los títulos anteriores en uno personalizado Mi viaje por el agua.

Me atrevería a señalar cuando menos dos, sino tres, momentos que marcan acentos diferentes en la que es, a mi modo de ver una continuidad de la travesía entre 1997 - muy posiblemente la fecha exacta o muy próxima a ese viaje a Venecia que menciona Gustavo Martín Garzo en su texto - y este 2002.

Hay un primer momento determinado, casi estrictamente, por el uso casi obsesivo del azul o porque si no es el azul el color único - lo que nunca ocurre en su tratamiento pictórico -, si acaba por ser el dominante visible sobre la superficie pintada. Lapislázuli (que también recibe el nombre de azul de ultramar o ultramarino), azul cobalto, azul pavonado, garzo o cerúleo.

Es tal su predominancia, que incluso en piezas como Rubio mar amoroso, en la que el dominante es un amarillo entre jalde y oro, este parece empapado por aquel y mas dique de contención de su fuerza que arena suavemente bañada.

La pintora organiza el cuadro, las más de las veces, mediante fuertes divisiones compactas que se asientan tanto en la masa de color individualizada como, en ocasiones, en la diferencia de figura que sugieren, ya sea modular, y sometida a cortes o distorsiones, ya sea más informal o vaga, como arena removida que dejase sobresalir, sin volumen, su secreto.

Hacia el final de la década de los noventa, se atenúa la pujanza de los azules - que permanecen, sin embargo, zambullidos o flotantes - y, a la vez, se diluye la firmeza de las segmentaciones y compartimientos para dar paso, las más de las veces, el avenirse de dos formulaciones hermanas y distintas que actúan bien - ya hemos apuntado antes algo al respecto - como fondo y figura claramente diferenciados o, en otras ocasiones, más inquietantes, sin que sepamos a ciencia cierta que es fondo y que figura, pues las dos fragmentaciones actúan cada cual como figura de su y fondo de su cómplice.

En el recodo último del siglo y ya en los inicios de este que iniciamos, se produce el que creo cambio más radical dentro de esa continuidad - de alguna cuyas características he dado cuenta en párrafos anteriores - y que coincide, curiosamente, con la aparición de un segundo vocablo que acompaña al de Agua. Aire.

Estas piezas últimas determinan una estricta diferencia entre una forma constituida mediante el encadenamiento o la superposición de franjas horizontales de una cromía concreta y singularizada - que no veta que se vea coartada por otra o acompañada por alguna más que abra una segunda sobre posición - y que enlazan de acuerdo a longitudes armónicas, casi musicales, y un fondo informe, que tanto puede ser estrictamente monocromo, al menos en su visibilidad final, como revelador de distintas transparencias de color, más veces nocturno que encendido o dado a los verdes. De algún modo, lo flotante, lo sumergido, lo ahogado, ha alzado vuelo. Son, en palabras de Francisco Pino, «termómetros de cimbras».

Diez fragmentos sobre Águeda de la Pisa

I

Crecida en el aire, en la tierra y también en el agua, la pintura de Águeda de la Pisa se erige en un sutil espejo de lo esencial, de aquello que nos constituye y en lo que nos reconocemos más allá de nuestra naturaleza de seres inmersos en la cultura, y como tales parte y todo de una realidad permeable, condicionada, expuesta a los avatares de la historia y sensibilizada por cada nueva estética.

II

Georges Duby subrayó la monumentalidad de sus pinturas, la amplitud de las superficies y el perfecto equilibrio en el que se organizan sus espacios. Monumentalidad, amplitud, equilibrio de los espacios, y sobre todo una elegante capacidad de conjugar esas armonías espectaculares con un proclamado “sensacional virtuosismo de colorista”.

III

Espejo de lo esencial que transfigura la realidad, y amplía nuestra “extrañeza”, en palabras de Jiménez Lozano, y la propia “hermosura de la realidad”. Espejos azules que desbordan el color “como en cintas de agua”, o se hacen fontanas secretas en las que el agua fluye salvando las profundidades de su origen para hacerse presentes en otros azules y violetas en los límites custodiados por el cuadro.

IV

El espejo, en contra de un mero cristal transparente, muestra su única y cambiante cara. El espejo de agua, de aire o de tierra, nos descubre paisajes que debemos leer entre líneas. Entre líneas geoméricamente repetidas que se dibujan en formas mayores y se desdibujan en eso mismo sinuosos torreones. El ámbito del espejo es plural, revela e imagina, recibe la luz y también la destila.

V

Eugenio Trías en su "Los límites del mundo" nos recordó que fue Hegel el primero en percatarse de la muerte del arte y que su perversa semilla brotó en el árbol de Marcel Duchamp y su proverbial descendencia. Muerte que la pintura sufrió con estoicismo durante todo el siglo XX, resurrección a la que asistimos, no sin júbilo, quienes negamos tal insólito fallecimiento. Águeda de la Pisa entona aquí la música de esa resurrección con mucha templanza, sin recurrir a ninguna violencia, a ningún alarde de la locuacidad ni escándalo. La música de la noche plateada, la que suena en la oscuridad matizada por la luz, la música que guarda nuestra memoria - porque la suya es ahora también nuestra - y desmiente el olvido.

VI

"Calle la voz mirando esta pintura". El verso es de Francisco Pino y su casi orden parece ser una incitación al silencio. Al silencio de la contemplación y también a impedir que se entrometa el verbo. Si dejamos que la mirada se adueñe sola de cada uno de estos cuadros intensos, si no la estorbamos con frases, si permitimos la comunión directa de los ojos y la pintura, si la palabra se retira del espacio intermedio como Dios se retiró del mundo tras la creación y nos dejó libres...

VII

Llegamos al momento crucial, estamos a solas con la pintura, a solas con la emoción. Estamos en el azul, que es espacio, solo espacio, que es atmósfera y es también infinito. Estamos en el azul, que para Águeda de la Pisa es mar, y es cielo, y es agua y aire. En el temblor del azul, que contrasta con el temor del rojo. El temor y el temblor kierkeggardiano, que resumía el sacrificio de Isaac. Aquí por fortuna no hay cuchillo, pero la emoción es también una forma sutil de estilete.

VIII

De Góngora se mofaron algunos de los más célebres contemporáneos, quizá fue tan solo el Conde de Villamediana el más ilustre de sus defensores. En esa incomprensión ejemplar encontramos algunos la coartada excelsa para protegernos de la indiferencia o de la crítica de nuestros pares. Francisco Pino evoca a Góngora como uno de los fantasmas que merodean tras los lienzos de nuestra pintora. ¿Acaso quiso aludir a signos secretos, escritos "con la tinta transparente del mar"?

VIII

De Góngora se mofaron algunos de los más célebres contemporáneos, quizá fue tan solo el Conde de Villamediana el más ilustre de sus defensores. En esa incompreensión ejemplar encontramos algunos la coartada excelsa para protegernos de la indiferencia o de la crítica de nuestros pares. Francisco Pino evoca a Góngora como uno de los fantasmas que merodean tras los lienzos de nuestra pintora. ¿Acaso quiso aludir a signos secretos, escritos “con la tinta transparente del mar”?

IX

Hay también “pequeñas serpientes de color arena”, una luz rubia dice Águeda, un otoño de “oro afrodisiaco”, insiste, otra luz y un “color de la brisa”. Parpadean y se extienden como alas. Tienen la enigmática forma de la arena, y su infinitud en el arriba y debajo de la paciente clepsidra.

X

Esencial y monumental, espejo de lo esencial, suena la música en la noche plateada. Equilibrada pero vehemente, emociona la pintura en soledad. Si nos ahorramos las palabras: la pintura habla, canta, y vuela. Sus secretos se desgranán con la mirada. Y en la emoción hay también estiletes que acuchillan la memoria, y la hacen sangrar sin escándalo. Intensidad.

Marcos Ricardo Barnatán

Madrid, Julio de 2003

Tengo sobre la mesa un grupo de catálogos -de diversos tiempos- que fueron acompañando las exposiciones de Águeda de la Pisa. Miro en ellos reproducciones de cuadros que no he visto, de algunos que sí he visto pero que no recordaba y de bastantes más que no he olvidado; reviso los textos que acompañan; leo declaraciones de la pintora realizadas en diversos momentos y con diferentes motivos; revivo mis impresiones directas frente a sus cuadros, y -deformación profesional del profesor de Filosofía que fui y humilde y poco aprovechado "amigo del saber" que sigo siendo- indago la unidad de su obra a través del proceso evolutivo experimentado por su arte. Sapientis est ordinare ("propio del sabio es ordenar"), según el aforismo filosófico de Aristóteles conservado en la tradición latina aunque perdido en los textos griegos: percibir y expresar el orden que se da en la naturaleza, y establecer el principio del orden que acompaña o debe acompañar las operaciones del hombre, es lo propio del sabio. Lo que en el caso presente viene a ser lo mismo que un intento por descubrir esa posible trama de fondo - que los ordena al tiempo que se diversifican-, en los diferentes momentos del proceso de desarrollo de la obra de Águeda de la Pisa. Orden, por tanto, más que situación, de impulso vital. De ese aliento que da vida a cada obra y la establece en relación anímica y estética con las anteriores y sucesivas. La obra de un artista, como la persona que la realiza, cambia con los tiempos, pero mantiene un hilo vital que engarza el hoy al ayer y le proyecta al mañana.

Águeda de la Pisa habla en sus entrevistas de unos inicios en la figuración: "Me inicié -dice-, en un primer momento en la figuración". No conozco nada de esa época; no puedo, por consiguiente, formar juicio de ella por sí mismo. Pero Águeda allá mismo aclara en algún modo el sentido de aquella figuración. Habla de tres momentos claves en el desarrollo de su obra. "El primero [el que ahora nos interesa] fue el descubrimiento de los grandes maestros españoles que se guardan en el Prado". Y todavía dice que en esa época "realizaba una pintura figurativa con modos impresionistas".

Puedo estar equivocado, pero estas dos observaciones me hablan de un interés tanto o más que en la representación de las figuras, en el color y sus tonalidades. Como corresponde a los maestros españoles y a la exaltación colorista del impresionismo. Claro que mi lectura de estas declaraciones se realiza desde la actualidad presente de su pintura. Porque si se tratase de retratos, sin negar lo anterior, pudiera igualmente referirse a una profundización en la psicología de los personajes.

De todos modos le llega un momento en que la figuración ya no le satisface. “Fue en los años 1968-70, aproximadamente -recuerda-, cuando atravesé por una etapa en la que iba tomando conciencia, me daba perfecta cuenta, de que la pintura figurativa me resultaba anecdótica. Quiero decir, era la anécdota lo que se mostraba en ella. Fue en ese momento cuando comenzó la transformación de mi pintura hacia la abstracción”. El cambio no resultaba fácil (“fue un momento duro”), como ocurre en todo cambio cuando se huye de los mimetismos y se busca una salida de autenticidad. “La dificultad radica en encontrar un lenguaje propio. Cada uno debe saber cuál es el camino que ha decidido tomar y profundizar en él. Durante dos años yo estuve indagando el modo de llegar a esa expresión abstracta que quería conseguir”. Y empieza por una deformación de la figura humana.

Demos un salto hasta 1974. La desfiguración se realiza ahora sobre las geometrías de Mondrian, quebrando y retorciendo sus perfectos rectángulos, abigarrado y distorsionando los elementos de la composición; aunque manteniendo una voluntad constructivista: un constructivismo -valga la paradoja- anárquico, de espesor volumétrico; que mantiene aún precisos los contornos del dibujo y los colores todavía bien definidos. Cesáreo Rodríguez Aguilera lo definirá más adelante como “formas inventadas de valores escultóricos, próximos a los ingenios exóticos de las máquinas de nuestro tiempo”; máquinas -añadiría yo- que pareciesen haber sido deformadas intencionalmente por los robots fantasiosos que las gobiernan. Aunque más que representaciones, presentan las características de investigaciones seriadas sobre un tema y sus componentes. Santiago Amón hablaba -y creeríamos estar ante períodos mucho más recientes de la obra de Águeda- de “reiteración temática”, de “ese halo de familiaridad que en su mutuo referirse ostentan sus criaturas”, de “la identidad de una imagen y la diversidad de su asedio paulatino”, que se sucede -empleando analogías lingüísticas- “a manera de frase incesantemente modulada”, “cual si se tratara de una sola frase, dictada por la sinonimia”. Expresiones todas ellas que, si aplicables a muy buena parte del arte contemporáneo, resultaban válidas entonces para la obra de Águeda, y serían oportunísimas para las más recientes etapas de su pintura.

Situémonos ahora en 1983. Los cuadros de Águeda de la Pisa se han serenado; y, al perder gesticulación, haciéndose, en trazado y color, más austeros, ganan en intimismo. Se han asentado, ya sin contorsiones violentas, los elementos geométricos (a veces, simples manchas horizontales sobre fondos levemente coloreados), que han perdido al tiempo la rotundidad de la línea de sus contornos, integrándose mejor con esos fondos. Los colores son por lo general suaves y matizados. De alguno de estos cuadros diríamos que tienen alma, en el sentido que lo decimos de una persona bondadosa. Y lo mismo que esa bondad en las personas es fruto de dominar y poner orden en los impulsos, así aquí también la “bondad” proviene de un equilibrio interior que se ha logrado sobre las tensiones estructurales y cromáticas.

Los otros dos momentos claves de influencia externa para el desarrollo de su obra a que se refería Águeda de la Pisa fueron -en palabras suyas- “cuando pude observar el dominio de la técnica de veladuras de los maestros venecianos”. Y, “finalmente, ... la abstracción desinhibida, sin ataduras, de los grandes pintores que admiré en el primer viaje que realicé a Nueva York, la pintura de Rothko, sobre todo, y Albers”. Es difícil calibrar desde fuera dónde, cómo y cuándo se aposentán en el interior de la artista los influjos externos, pues se trata de procesos asimilativos (no simples yuxtaposiciones, sino intrasuscepciones). Mirando a lo que podrían ser los reflejos en su obra de esas asimilaciones, parecería que aquí con más fuerza que la técnica veneciana de las veladuras, alientan los impulsos de la abstracción norteamericana.

En 1991 Águeda de la Pisa expone así la situación en que se encuentra su pintura: “Creo que sigo moviéndome dentro de la abstracción, aunque ahora hay unas referencias que se apoyan, muy poco, en la realidad. Ya no estoy en la abstracción pura, puede que sea un expresionismo abstracto”.

Y en el color -protagonista en todos los estadios- se ha conseguido una casi imposible conjunción expresionista-impresionista.

“No pinto con palabras”. Así iniciaba Águeda de la Pisa en 1997 una Reflexión personal sobre el momento de su pintura entonces. Aquella reflexión intentaba “servir a algún curioso para ubicarse”, “explicitar en alta voz los procesos de cambio -decía- que creo percibir en mi última obra”.

“No pinto con palabras”. Evidente. Águeda de la Pisa trabaja con colores reales en espacios concretos. No en alusiones o metáforas verbales sobre el color. Con colores reales sí, no precisamente realistas. La realidad está en ellos, en su entidad de color, no en la referencia a algo externo coloreado. Sin que ello impida una cierta alusión vaga a la realidad externa, una ambientación previa del ánimo en la naturaleza, o incluso una inmersión en ella (y también en el mundo de la cultura); quizás esa misma inmersión sea la que da mayor personalidad a sus colores proporcionándoles calidad anímica. Sí, el color de las cosas en cuanto vivido, transfundido, hecho sustancia propia. Porque aunque lo que Águeda pinta pueda estar inspirado y hacer alusión a la realidad externa, no la figura ni la representa. Sus cuadros tienen entíndase en sí mismos, no por una referencia a algo distinto de ellos.

Muchos de ellos se pueden mirar -y me gusta mirarlos- como paisajes. Pero paisajes quintaesenciados (no meramente paisajes interiores o paisajes del alma, que lo son), por haber estado sometidos en el proceso de creación artística a una elaboración paralela -un camino hacia la elementabilidad esencial- a la que Aristóteles proponía para la formación de los conceptos. Paisajes sin anécdota, del mismo modo que -al margen de los lugares en que se encuentran y los limitan- ni el amanecer ni la noche, ni el aire ni el agua en sí mismos la contienen.

“No pinto con palabras”. En efecto, no utiliza períodos verbales. Ni su pintura es pintura literaria. Pero sus composiciones albergan, en su misma condición plástica, alusiones y metáforas poéticas. Siendo color y pintura, su obra es también metáfora poética y está transida de un estremecimiento lírico. Y ha conseguido hacer que unos títulos poéticos no denominen, sino que entren a formar parte de los cuadros mismos. “He introducido - escribía allí mismo-, al menos como propósito y esfuerzo el intento de conferir al cuadro, más allá de sus inherentes cualidades de espacialidad, un toque de temporalidad -tan difícil y, casi siempre, tan ajeno a la plástica- que lo sitúa dentro del universo pasional del ser. Y el ser es tiempo, fundamentalmente”. Como la poesía, que -según Antonio Machado- “es palabra en el tiempo”.

Me gustaría terminar como lo hizo Francisco Pino en uno de sus poemas dedicado a Águeda de la Pisa:

Calle la voz mirando esta pintura.

Fernando Soria Heredia

El pintor tiene un mundo visual interior, al que se escapa siempre que puede, del mismo modo que quien tiene una casita con jardín en el campo corre a ella en cuanto hay ocasión. Allí encuentra una luz especial, unas particulares relaciones espaciales, unos colores que le son conocidos, unas texturas que satisfacen su tacto y su vista con los cuales, combinándolos, intenta una y otra vez conseguir acercarse a una imagen clara, pero vaga y huidiza que aparece reiteradamente en el interior de los corredores de su cerebro. Los resultados de ese intento son, en general, bastante parecidos entre sí, ya que persiguen la misma meta, aun cuando esta pueda tener, en ocasiones, alguna variante. Esa imagen interior que cada uno de nosotros persigue, es una especie de arquetipo que está siempre en el fondo de lo que hacemos.

Para los pintores, pasar los ojos por un cuadro ajeno es análogo a pasar el láser por un código de barras. Un vistazo rápido puede producir en nosotros un poderoso caudal de información y de emociones, que dan como resultado rechazo, indiferencia o una fuerte atracción hacia la obra examinada. Esto último sucede -es una de las hipótesis posibles- cuando la afinidad entre los arquetipos del autor y del espectador es muy grande, o son comunes algunos de sus componentes. Quizás también cuando, por ser muy opuestos, no existe afinidad sino complementariedad.

He contado siempre que lo que yo entreveo con los ojos de la mente, mi arquetipo, es algo así como una placa rectangular de piedra blanca, de tacto algo áspero y seco, erosionada y atravesada por grietas y rayas, destacada sobre un fondo profundo.

En ocasiones la veo nocturna, la misma en negro y azul. Todo lo que más me gusta en el arte y en la naturaleza tiene un parecido con eso y cuando encuentro al menos alguno de sus componentes, se enciende una luz en mi centro cerebral del placer visual y táctil. Puede ser una vieja puerta rectangular con su pintura cuarteada, un campo arado o un jardín de arena japonés, el peplo de una koré o las estrías de una columna dórica, la palma de la mano surcada de líneas o el revoco agujereado y agrietado de un muro y muchas otras cosas. Puede ser también un cuadro de Águeda de la Pisa.

Porque al verlos se encienden todas las luces de mi centro cerebral de placer y admiración. Siento que su parcela imaginaria, donde ella encuentra sus imágenes, debe estar situada en una región hermana de la mía, orientada hacia un horizonte que he visto yo también alguna vez entre las rocas. Que ella describa su visión mejor que yo la mía es algo que no hace sino aumentar mi admiración.

A un espectador “laico” de los muchos que quedan cautivos de estas pinturas tuyas, probablemente no le hace falta ahondar en el tema. Pero un pintor puede analizar las razones de esa afinidad reiterada. Y esta me ha parecido una buena ocasión para intentarlo, hasta donde se pueda. Aquí están algunos de los componentes de la pintura de Águeda que son para mí particularmente emocionantes.

#### *La erosión de la forma*

Miguel Ángel recomendaba tirar las esculturas recién acabadas por un monte abajo. Lo que quedase, después de rodar y golpearse en su caída, de romperse, rozarse y mancharse, perdidas las aristas, creadas otras en las fracturas al azar de sus encuentros con las rocas o en la necesidad de la trayectoria de su masa obediente a la gravedad, se detendría al fin, en el valle, un bloque de mármol con la forma esencial de la obra buscada, a la que nada sobra ni nada falta. La erosión es maestra de la forma. Las texturas y las formas que pinta Águeda de la Pisa están sabiamente erosionadas, reducidas a su geometría esencial, a sus contornos necesarios.

#### *La erosión del color*

También el color puede perder la dureza orgullosa de su piel, la impenetrabilidad de la superficie brillante, la perfección indiferente de su tonsura inicial, y diluirse hasta transparentar entreveradamente lo que aparece debajo; lavarse a medio secar, de manera que solo permanezca lo ya definitivamente fijado; rozarse, lijarse, afinarse hasta que solo quede allí la esencia del color, su aroma último, su espíritu, su presencia indispensable. Así son los colores de Águeda.

La erosión introduce la dimensión temporal en el arte, y ambas son cualidades de la belleza de las formas y de los colores. “El tiempo también pinta” decía Goya, queriendo decir eso mismo.

### *La erosión de la luz*

La luz también se erosiona. Pasando a través de las nubes y la lluvia, atravesando las copas de los árboles, arrastrándose por la superficie de los muros de piedra, va perdiendo el filo de cuchillo de sus rayos y se dulcifica, embebiendo los objetos, atravesándolos, integrándose en ellos. Se diría que, de la misma manera que la lluvia es absorbida por la tierra y su humedad regresa a la superficie en las plantas y las flores, así la luz se hunde también en la tierra oscura y regresa después, desde el interior de la materia, transfigurada, profunda, temblorosa, dando una vida nueva a colores como los de Águeda.

### *La simetría*

Simétricos con respecto a un eje vertical son muchos de los cuadros de Águeda de la Pisa. Simétricos como un rostro, como la fachada de un templo griego, como un libro abierto, como un árbol o la hoja de un árbol. Todas las imágenes cargadas de espíritu simbólico son simétricas. Esa disposición frontal, equilibrada, transmite una sensación de calma y trascendencia, de autoridad espiritual. Desde el Cristo resucitado de Piero della Francesca al Buda de Kamakura, podríamos mencionar muchos ejemplos evidentes. Los temas simétricos en los núcleos centrales de las pinturas de Águeda transmiten la sensación de ser visiones obtenidas en la paz y la luz de la meditación.

Como la palabra simetría se usaba también para significar armonía, ese sentido nos vale igualmente para estas obras que son, a la vez, armónicas y simétricas.

### *La levitación*

“Formas que pesan y formas que vuelan”. La dicotomía orsiana clasificaba en una y otra apariencia o todas las imágenes pintadas en cualquier tiempo o lugar. Sin embargo, parece claro que existen algunas que son un intermedio de ambas especies, las formas que levitan. Es decir formas densas, que pesan, pero que flotan a media altura en un espacio vacío, donde permanecen en suspensión inmóviles, o mejor, casi inmóviles, pues transmiten una sensación de leves cambios.

Una condición indispensable para que se dé esta sensación es la ausencia de perspectiva, la proyección de la imagen a un plano situado en el horizonte, en el punto de fuga, allí donde el espacio y el tiempo se hacen estables. Si a ello se suma la simetría, su intensidad espiritual aumenta. Para ejemplos análogos habría que mencionar algunos de los Velázquez, más emocionantes, en los que una figura negra flota en el vacío gris, o regresar a las figuras del fresco de la reina de Saba de Piero en Arezzo, o contemplar las manchas de Rothko. Como ellas, las formas de Águeda levitan, liberadas milagrosamente de la gravedad.

En el horizonte, allí donde el tiempo y el espacio se hacen estables y cesa la atracción del centro de la Tierra, en ese espacio de meditación, vive y evoluciona la pintura de Águeda. La intensidad de esa calma horizontal se multiplica últimamente en su pintura en cabriolas deslumbrantes del río, catalizadores de visiones, o en muchos horizontes paralelos, reflejo los unos de los otros, como si fueran espejismos en el fin metafísico del lago de sal o en el horizonte del mar. Porque la pintura de Águeda de la Pisa es una pintura visionaria, la cualidad más alta y más intensa que pueda alcanzar esa “superficie recubierta de colores en un cierto orden”. La única que justifica la necesidad de pintar y el anhelo de contemplar lo pintado.

## Curso vital sin estiaje

Desde que los románticos sustituyeron las referencias exteriores para la representación por las suyas propias, o por decirlo con la expresión de M. H. Abrams, desde que los artistas alteraron el sentido de la metáfora “el espejo y la lámpara” -esta última que había venido reflejando la realidad representada se situaría ahora en el interior del artista- el arte y particularmente la pintura, se convertiría en la expresión de la interioridad emocional de sus hacedores. La abstracción contribuiría desde casi los inicios del siglo XX a una profundización en estos propósitos, sobre todo la abstracción expresionista, consolidada desde los años cuarenta tanto en Estados Unidos como en Europa. A pesar de las fluctuaciones -conceptuales y formales- habidas en su seno, dicha poética ha permanecido vigente hasta nuestros días. El trabajo de Águeda de la Pisa comparte los parámetros esenciales de aquella.

En efecto, tanto en lo que respecta a su discurso plástico cuanto a los significados, su pintura pone en juego las estrategias clásicas de la abstracción expresionista: las imágenes como representación imaginaria de sensaciones y sentimientos individuales, la alusión frecuente a la sinestesia, la reiteración de las contraposiciones: entre figura y fondo, entre estatismo y movimiento, entre línea y gesto, entre elementos icónicos y espacios cromáticos genéricos... Su imaginación creadora se nutre tanto de la experiencia vital como de la poesía, como muestran la frecuente inspiración de sus obras en poemas y en general la propia condición poética de sus títulos. Hay en este sentido un vínculo inseparable entre poesía y pintura que obviamente no remite al histórico concepto clasicista: Ut pictura poesis, sino a una convergencia natural de los medios que soportan el mismo discurso; un discurso, el de la expresión sentimental del autor, que fue desde siempre característico de la poesía y que en tantos autores, como en Águeda de la Pisa, pasa también a ser el argumento de la pintura. La expresión poética se encarna por tanto en las formas pictóricas y yo diría que en su caso se bifurca en el título. Las escrituras lingüística y plástica establecen de ese modo un diálogo recíproco, una retroalimentación mutua, un verdadero loop figurado que iguala los lenguajes e incrementa su capacidad transmisora. Las experiencias personales parecen depositarse sobre todo en lo sensorial que actúan de ese modo como sinécdoques del acervo vital. De ahí que dominen en sus obras alusiones a los elementos asociados al paisaje: los ríos, los mares, las estrellas, los cielos... y también a los ciclos del día: el alba, la tarde, el crepúsculo, la noche... Y desde luego, más allá de la literalidad de los enunciados es frecuente su concepción metafórica: el agua como materia espiritual en movimiento, por ejemplo. Los enunciados y por consiguiente sus resultados plásticos indican un permanente dinamismo, muestran una idea de actividad que no parece detenerse en ningún momento. Un hálito vital de ritmada cadencia surge bajo cada uno de los momentos descritos, lo que constituye no sólo una constante sino también uno de los aspectos más característicos de su producción.

La evidencia de una energía serena ha venido estando presente en prácticamente toda la producción de Águeda de la Pisa. Si retrocediéramos a los años setenta, momento en el que su pintura más se aproximó a las maneras esencialistas de la época, podríamos comprobar de qué modo la característica señalada se hallaba ya presente en su pintura. Próxima a las conductas formales del Support-Surface, próxima a lo que en esos momentos se denominaba “pintura-pintura”, las obras de la artista se definen como superficies manchadas por franjas cromáticas de diferentes anchuras que avanzaban desde uno de los lados del encuadre, barriando la superficie e instalándose como una grata interferencia que mostraba su ligereza mediante veladura y sobre todo a través de la presencia congelada del arrastre de la pintura. A veces estas manchas reducían su tamaño, permitiendo así su multiplicación, su convergencia o su convivencia pacíficas. Aquellas pinturas se configuraban como espacios genéricos, descontextualizados, cercanos a aquella autorreferencialidad tan publicitada por Clement Greenberg; pinturas próximas en concepción y formalización a las coetáneas de pintores como Xavier Grau, José Manuel Broto, Pablo Gago o Laura Lamiel, por citar algunos.

De manera significativa aquellas series de Águeda de la Pisa - pienso en las que conformaron su exposición individual en Kreisler Dos en 1977 - suplían el título por una numeración, algo también habitual en la época. Sin embargo, y vuelvo a la cuestión que me había hecho retroceder hasta los setenta, aquellos gestos continuos, casi siempre horizontales, reflejaban un flujo permanente, el curso de algo que en aquellos momentos no era sino de abstracción absoluta, pero que se mantendrá como espina dorsal en los posteriores cauces narrativos. El reduccionismo formal se transforma, como en casi todos los artistas que se hallaban en aquella situación, en revitalización expresiva, o si se prefiere a la incorporación de un mayor grado de complejidad expresivo-formal. Águeda de la Pisa evitará la tentación de saltar a una exaltación descontrolada de los elementos plásticos - como sucedió en no pocos casos so pretexto de una liberación de la represión que supuestamente habían sufrido los “militantes” de la pintura reduccionista - manteniéndose en los márgenes del control compositivo y cromático. Y ahí ha permanecido hasta ahora. Su propuesta se centra desde entonces en una combinación atinada del expresionismo cromático, es decir, del dominio en términos cuantitativos de los campos de color, con formas bien estructuradas que suelen convertirse en estilemas. Así durante prácticamente toda la década de los noventa se hizo presente una forma cuadrangular dentada, producto de dos rasgados sistemáticos verticales en dos de los lados paralelos; un signo que adquirió a condición de módulo y que en obras como Doble cruz del hombre, noche (1993) servía como rigor geométrico a la confección de la forma central de la composición, una doble cruz como reza el título de la obra. Pese al carácter explícitamente racional del módulo señalado o de la forma generada con su aplicación múltiple, el carácter del conjunto jamás pierde su aliento poético, porque el ambiente sobre el que se asientan estos iconos, y en el interior de ellos mismos, presentan un tratamiento gestualmente complejo, un intenso palpito pictórico que se superpone a la rigurosidad de la construcción modular, propiciando un intenso misterio.

Durante los años 1997 y 1998 las composiciones fluctúan entre unas líneas geométricas maestras, en el sentido de que definen la arquitectura compositiva, y la tendencia hacia una cierta exaltación expresiva, como si los márgenes establecidos por las primeras fuesen reiteradamente cuestionados. El estilema cuadrangular pierde poco a poco protagonismo: semioculto tras la marea gestual en algunas ocasiones: Sólo las olas saben (1997), relegada a un segundo plano en otras: Un momento todavía (1999). El poder de un gesto cromático muy dinamizado no es óbice para que de nuevo su impulso sea en todos los casos contenido. El rigor de la geometría cede ante unas formas fracturadas: Como en sombra misma (1997), Un momento todavía (1999) que se convierten casi en geográficas. Las siluetas caprichosas de unas formas densas tienen su contrapunto en unos fondos profundos, de superficies desiguales o quizás su riqueza pictórica. Riqueza, profundidad pictórica que es también profundidad acuosa, pues la referencia al agua es casi permanente en las obras de aquellos años. Nos hallamos ante "aguas profundas" que es donde Gaston Bachelard hallaba representada la unidad de la imaginación, encarnada para él en Edgar Allan Poe. Las palabras con las que el filósofo francés finaliza su reflexión sobre el poeta norteamericano parecen ajustarse a algunas de estas obras de Águeda de la Pisa, como De silencio y quietud o Río vespertino (1997): "Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son otras tantas lecciones materiales para una meditación sobre la muerte." Un azul de ultramar, matizado con innumerables tonos y también con los efectos ejercidos por las luces, domina en términos como algunos otros autores bien conocidos: Yves Klein o Anis Kapoor, tiene una particular querencia por aquel color, si bien el uso y sentido que hace del mismo es bien diferente al de aquellos, ya que tanto el francés como el británico lo emplean como condensadores de una energía que se dispersa sin límites, mientras que en Águeda de la Pisa hay una implícita escritura icónica, una descripción paisajística que le acerca al concepto romántico de lo pintoresco. Las aguas profundas lo son no solo en un sentido material sino también psicológico. Las ondulaciones, los flujos y reflujos de la pintura, intensifican la expresión cambiante de la imagen; las fisuras sistemáticas, ecos de aquel estilema en repliegue, introducen una discreta nota de agresividad que sin embargo no parece llegar a cumplir sus pretensiones, restando como amenaza. Las olas, el aire húmedo, las nubes, el silencio y la quietud, valores representados en estas obras, son las metáforas de la interioridad en discreto movimiento del sujeto que lo impulsa, en este caso el propio artista. Los azules, como verdadera encarnación de la conciencia, de su sensibilidad, se sublevan reposadamente, emergen siempre con presteza.

Hay una permanente tentación de fracturar la construcción compositiva. En este sentido se mantiene una dialéctica entre dos actitudes contrapuestas. Por una parte esa lógica sistemática que va ordenando el conjunto y del que el elemento modular reseñado constituye su mejor evidencia. Por otra la pulsión del gesto que tiende a ocuparlo todo, a convertir el interior del encuadre en un campo de color fluctuante. Estos dos polos no llegan ciertamente a negarse recíprocamente, pues el resultado de su dialéctica se resuelve siempre con el predominio moderado de uno de ellos. Así cuando el patrón modular adquiere una presencia incontestable, por ejemplo en la serie *Opresión de un sueño* (1992-1994), en la que tiene lugar una superposición de estructuras, culminadas en primer plano con la forma modular, el gesto pictórico ocupa de manera integral el interior de cada una de aquellas formas, relativizando el efecto racional del conjunto. Por el contrario cuando la estructura geométrica queda en un segundo plano y la expansión de la mancha parece incontenible, surgen factores formales que lo imitan: *Río vespertino* (1997).

En 1999 surge un nuevo estilema. Se trata en este caso de una forma vertical zigzagueante, menos rígida por tanto que el anterior cuadrangular, que de nuevo suele constituirse como un símbolo visualmente preponderante, como figura que se sitúa ante fondos casi siempre de la misma naturaleza. Unos fondos que como siempre fluctúan entre una uniformidad relativa: *Donde habita el olvido* (1999) y la abierta complejidad gestual: *Mar río-abajo* (1999). Con frecuencia quedan divididos mediante franjas que enfatizan la bidimensionalidad de la imagen sin que ello impida complejizar a continuación cada uno de aquellos segmentos. Aquí el flujo de la pintura parece aún más evidente; la corriente fluvial se hace más palpable al erigirse la horizontalidad en orientación no sólo dominante sino exclusiva, ya que incluso el nuevo estilema, a pesar de su verticalidad está formado por la acumulación de pequeños listones horizontales que terminan por orientar el sentido del icono que en ciertos casos parece metamorfosearse en la silueta lateral de una figura humana. De nuevo las aguas dominan la escena; aguas severas, una condición de esta última: la severidad, que siempre ha marcado la pintura de la artista. Ni el fragor de los colores: *Otra luz* (2001), ni la mezcla desinhibida de aquellos: *Afirmación* (2001) rompen este signo de identidad de su obra, reflejo inequívoco de su propia personalidad. Y dado que según he apuntado al principio, su obra es un reflejo estricto de su propio mundo interior, ¿cómo podría dejar de reflejar dicha cualidad? Estos paisajes mentales sin estridencias, estas naturalezas inmateriales constituyen la mejor evidencia. Las nuevas estructuras dejan a la vista su proceso constitutivo, lo que les otorga una cierta condición sólida, casi material podría decirse, como las piezas minimalistas configuradas a partir del ensamblamiento de elementos modulares. Pero también en este caso *Águeda de la Pisa* soslaya el carácter semántico de aquella, como hace con la propia versión expresionista de la pintura. A la solidez del nuevo estilema, algo más acentuada que en el precedente, incorpora además el dinamismo, presente tanto en la reiteración de las líneas paralelas que forman las fisuras entre cada elementos modular, cuando en el serpenteo originado por el zigzagueo vertical.

A partir de 2001 la entidad de la forma modular señalada comienza a segmentarse para terminar estallando ligeramente. Se trata de un estallido de nuevo controlado, de una dispersión en partículas que sin embargo mantienen la entidad del bloque, como el que puede observarse en las bandadas de pájaros, donde cada animal mantiene la distancia con los que le acompañan y de ese modo el grupo avanza acompasado. En la obra de Águeda de la Pisa cada uno de aquellos listones yuxtapuestos se han separado, dividiéndose además al propio tiempo en varias unidades. El resultado es una masa ligera marcada por un acentuado dinamismo; una verdadera mancha cinética que vuelve a aproximar a la autora al ámbito de lo racional, de los geométricos, para ratificar aún con mayor decisión el movimiento como eje conceptual y formal de la obra. Los fondos tienden a una mayor uniformidad al decrecer la intensidad del gesto que en algunos casos se aproximan hacia la plenitud: *Estrellas encendidas* (2000), aunque obviamente sin alcanzarla, pues parece incompatible con el espíritu de la pintora. Prolonga la definición horizontal compositiva y además el icono central adopta la posición de eje divisorio. Así al situarse sobre el centro del espacio plástico refuerza la idea de suspensión y de tránsito, como esas pantallas electrónicas que van reflejando en tiempo real los sonidos de una partitura musical ejecutada.

Como se ve, el trabajo de Águeda de la Pisa está caracterizado por la permanencia tanto de los significados como de las formas, si bien estas últimas van sufriendo una progresiva, pausada y sutil transformación. Sus dos básicas dualidades: figura-fondo y geometría-gesto, acogen periódicas alteraciones. Se trata de una especie de metamorfosis mediante la que el signo principal de su pintura - lo que he denominado estilema - pasa por sucesivas fases: de la compatibilidad y del carácter estrictamente modular a la expansión y últimamente a la dispersión, como si se tratase de una forma dúctil que adopta diferentes apariencias. Es la espina dorsal de la composición y también donde se encarna el significado de cada obra: el instante, la música interior, las estrellas, la brisa, las olas o los ecos, por señalar algunos de los términos que marcan el discurso de otras tantas composiciones. Figuradamente distanciado, cercano o incluso adherido a dicho estilema se halla el fondo que lo completa al establecer un diálogo y sobre todo al proporcionarle un marco de referencia. La gran dificultad y al mismo tiempo el gran logro de una propuesta como la de Águeda de la Pisa que busca la expresión de sensaciones y sentimientos que se dilatan en el tiempo es la sintetización visual de aquellos. La propia poesía, a la que con tanta insistencia recurre la autora, es siempre expresión prolongada. Los títulos, decisivos en su trabajo, constituyen un primer esfuerzo de síntesis extendido en la intervención plástica. Y aunque como es obvio las impresiones condensadas en las sucesivas propuestas pictóricas son de naturaleza diversa, una lectura atenta desvela un hilo conductor que explica la coherencia plástica, la permanencia como he señalado más arriba, de esta distinguida obra. Es el movimiento continuo, el impulso dinámico. De ahí que sea el agua, y particularmente el río, una de las metáforas más reiteradas por la artista, pues en efecto pocos fenómenos naturales expresan con mayor exactitud la idea del movimiento y del cambio permanentes. Las aguas de esta pintura son profundas, como he apuntado, y sobre todo de flujo constante, pues las incidencias que en ellas se registran no modifican su ritmo ni su rumbo. Son en definitiva, y ello es buen reflejo de la trayectoria sentimental de su autora, la encarnación metafórica de un curso vital sin estiaje.

(Traslaciones)

*Asas de Eros*

Alas o... asas. Si vemos las alas como asas, entonces Eros es vasija.

¿Y quién sostiene esa vasija? Psique, el Alma.

Desde que Apuleyo lo contó en El asno de oro,  
los lectores saben que Psique no pudo asir a Eros

porque, al encender una candela, iluminó su bello rostro.

Amor, al fin, se despertó, y, al despertarse,

haciendo de las asas alas, huyó.

Las alas de Eros, ¿no fueron las asas de la candela de Psique?

¿Y éstas no fueron las alas de Eros?

Privada de Amor, el Alma quiere que las alas de Eros sean sus asas,

necesita asirse a la feliz noche de su sueño,

pues sabe que sólo así, soñando, puede sostenerse y llegar,

volando, al pináculo del cielo.

*Doble hacha*

Un corte recto y vertical en el centro del plano, eso es el hacha.

Un corte que pone a las cosas entre paréntesis.

Entre paréntesis que se duplican, que se multiplican.

Pero hay dos ojos, como puntos oscuros, que te observan.

Observan al Minotauro, que se siente preso en el centro del Laberinto,  
en el centro de sí mismo. ¿Quién no ha tenido esa experiencia?

El Laberinto es el lugar de las hachas de doble corte

(eso quiere decir Labrys en micénico)

porque en todo laberinto se cortan el horizonte y la vida,

y hay un ser doble, como el hacha, mitad hombre mitad toro,

que aguarda al que, con un hacha,

le seccione la cabeza para arrojarla sobre la piedra de un altar.

*O ovo*

Tantos han hablado del principio, del origen, del huevo de las cosas, que lo mejor es pasar ahora a contar otras historias.

Vamos a contar la extraña historia de una expansión, de un viaje que, a través del espacio, llevó al hombre a inventar los juegos.

Para ello acotó un espacio, generalmente cuadrado, labró unas fichas, definió unas reglas y puso una meta, un objetivo.

Qué felices se sienten compitiendo unos con otros los que juegan, cómo quieren demostrar y demostrarse que son los primeros, los mejores.

Pero el juego, como todo, tiene un final, termina, y entonces se descubre que el final del juego no es más que un simple prólogo

para el nuevo juego que aguarda y ya asoma, inexorable, al fondo.

Se descubre así que, en el centro del campo, o del huevo, hay un punto, un punto oscuro, vacío, innombrable que siempre permanece.

El que contempla, como Sócrates, las cosas desde fuera, sabe que el juego que termina no es más que el juego que comienza, que la expectación del nuevo juego no es más que la memoria del pasado, del primero,

que la expansión y la contracción sólo se entienden a la vez,

que la lisa redondez del huevo no es más que el cuadrado campo

donde el que empieza a vivir el juego de la vida ha de jugar hasta la muerte.

*La Siringa*

De cabra tiene los cuernos, las orejas y las patas.

Su nombre es Pan, lo que unos entienden como el Todo  
y otros, más cautos y certeros, como el Alimentador.

La hermosa Siringa no hizo caso a la lascivia  
del gran loco de la selva y sufrió las consecuencias.

Perseguida por el dios caprino, la ninfa se hundió en el suelo  
y de allí renació, transformada, en la forma de un cañaveral sonoro.

Con esas rectas, lisas y hermosas cañas, con el cuerpo  
transformado de la ninfa, hizo Pan las primeras flautas  
y hasta un boceto de los órganos que atronarían, con el tiempo, las  
iglesias.

En ellas suena el amor no correspondido. Suena la muerte.

Suenan el suelo estremecido y el abrupto verdecer de la tierra.

Y suenan, sobre todo, el deleite y el dolor  
que causa toda metamorfosis.

*El altar*

El sólido y estable cubo que representa la tierra,  
listo para que encima de él se derrame la sangre,  
y se prenda el fuego, y el humo cubra el cielo, eso es el altar.

Los dos peldaños que sustentan el cubo  
se transforman en los dos salientes de la cornisa.

Encima se abre el plano destinado a la sangre.

Hay también una vertical línea verde de esperanza  
que, como si fuera el corte del cuchillo,

o, simplemente, un desagadero,  
apunta al punto negro que sirve de centro a lo inferior.

El altar se halla siempre en medio de la noche.

De la noche es de donde alguien arrastra hasta el altar  
el cuerpo ensangrentado del Minotauro,  
mientras una flauta difunde la tristeza de las selvas.

*La levitación*

“Formas que pesan y formas que vuelan”. La dicotomía orsiana clasificaba en una y otra apariencia o todas las imágenes pintadas en cualquier tiempo o lugar. Sin embargo, parece claro que existen algunas que son un intermedio de ambas especies, las formas que levitan. Es decir formas densas, que pesan, pero que flotan a media altura en un espacio vacío, donde permanecen en suspensión inmóviles, o mejor, casi inmóviles, pues transmiten una sensación de leves cambios.

Una condición indispensable para que se dé esta sensación es la ausencia de perspectiva, la proyección de la imagen a un plano situado en el horizonte, en el punto de fuga, allí donde el espacio y el tiempo se hacen estables. Si a ello se suma la simetría, su intensidad espiritual aumenta. Para ejemplos análogos habría que mencionar algunos de los Velázquez, más emocionantes, en los que una figura negra flota en el vacío gris, o regresar a las figuras del fresco de la reina de Saba de Piero en Arezzo, o contemplar las manchas de Rothko. Como ellas, las formas de Águeda levitan, liberadas milagrosamente de la gravedad.

En el horizonte, allí donde el tiempo y el espacio se hacen estables y cesa la atracción del centro de la Tierra, en ese espacio de meditación, vive y evoluciona la pintura de Águeda. La intensidad de esa calma horizontal se multiplica últimamente en su pintura en cabriolas deslumbrantes del río, catalizadores de visiones, o en muchos horizontes paralelos, reflejo los unos de los otros, como si fueran espejismos en el fin metafísico del lago de sal o en el horizonte del mar. Porque la pintura de Águeda de la Pisa es una pintura visionaria, la cualidad más alta y más intensa que pueda alcanzar esa “superficie recubierta de colores en un cierto orden”. La única que justifica la necesidad de pintar y el anhelo de contemplar lo pintado.

### Los sueños de Águeda de la Pisa

El título de esta exposición, *Todo lo exterior se volvió sueño*, parece sugerirnos que los cuadros de Águeda de la Pisa pueden ser interpretados como sueños. Por tanto, quizá no debemos contemplarlos como piezas plásticas puras (que es a lo que aspiran otras obras abstractas, a ser pintura y solo pintura), sino escucharlos o leerlos como confesiones o, mejor aún, poemas o textos literarios (el título procede de la novela *El paseo* de Robert Walser). Por supuesto, estos no son sueños narrativos (“figurativos”, diríamos en términos plásticos). No hay que buscar en estos cuadros horóscopos ni mensajes freudianos del inconsciente, sino paisajes mentales y ensoñaciones llenas de misterio y de belleza. Los sueños y la poesía (“¡Y la pintura!”, parece decirnos Águeda de la Pisa) nos hablan con metáforas. En esta exposición, la artista parece animarnos a descubrir qué hay de poético detrás de los colores, de las formas geométricas y de sus composiciones. En cada uno de los títulos de los cuadros late un misterio, hay una descripción poética o un apunte lírico: muchos de estos títulos son versos de autores tan amados por Águeda de la Pisa como Fray Luis (“Luz pura que jamás anochece”) o Francisco Pino (“En su agua se mira”).

Cuando un poeta emplea las formas clásicas, se impone una arquitectura y en ella acomoda todas sus palabras, el ritmo y la rima de la composición. Así hace Águeda de la Pisa con las leyes de la pintura abstracta. Nuestra artista domina la técnica de su arte y sabe, con la precisión de una excelente sonetista, crear composiciones de admirable equilibrio y, como ya dejó escrito Georges Duby sobre ella, monumentalidad (una delicada monumentalidad, diría yo). Y en esas obras tan bien ejecutadas, armoniosas y precisas hay también un intenso sentimiento lírico, un sutil fuego interior que las hace resplandecer. De hecho, hay algunos cuadros de Águeda de la Pisa que me parecen paisajes casi secretamente románticos, como un Friedrich sometido al rigor (y al primor) de la abstracción geométrica (me refiero, por ejemplo, a “Sobre el agua quieta”, que tanto me gusta y que quizá sea mi favorito).

Robert Walser es el escritor paseante por excelencia, y Águeda (como Ravel, como Walter Benjamin, como santa Teresa) también es una artista andariega. Cuando caminamos, nuestra creatividad se dispara. El pensamiento corre a su aire, como un perrillo que nos acompañara, casi ajeno a nosotros. La belleza nos sale al encuentro, nos asalta; se establece un diálogo entre lo que vemos y lo que pensamos. Es muy oportuno evocar a Walser en una exposición, porque visitarla tiene algo de paseo por un bosque mágico y sorprendente, por un lugar onírico en el que cada pared se convierte en una ventana hacia el mundo de los sueños de Águeda de la Pisa. Así, lo que nos rodea, lo exterior (como quieren Walser y la pintora) se transforma en sueños. Y (todos lo sabemos) no hay nada más intenso y arrebatador que un sueño.

Óscar Esquivias

Fuente del Maestre, Badajoz, 30 de enero de 2018

Conocí a Águeda de la Pisa hace años y estuve en su primera exposición de pinturas al óleo en Valladolid, en el año 1964. Sus cristales azules me cautivaron como cautivaron a Francisco Pino: "Y ahí está, no en sus copas ni esos vasos, cuyos vidrios no son suyos, sino en esos otros vidrios nacidos de ella en los fondos zafiro donde los objetos han perdido sus límites para ganar los vírgenes y libres de la sensibilidad-Águeda".

Luego transcurrió su carrera hasta hoy donde vuelvo a encontrarla en su última obra: Cielo habitado, Árbol espía, Árbol de aire y Renacen las hojas. Como en ella y desde siempre, esta obra nace del fondo más profundo donde todo subyace unido e indiferenciado, líneas, formas y colores, luces y sombras. Todo está allí esperando la llamada, el instante que lo hace surgir, la mano precisa que con su trabajo solícito, es capaz de materializarlo, de hacerlo pasar de lo sutil a lo denso. Una actitud contemplativa, pura y básica es el punto de partida de su actividad formadora y transformadora; una mirada interior que guía el proceso creativo y transforma lo contemplado afuera, devolviéndolo a quien lo mira convertido en lo que ella es y desea. "Lo invisible, por su solicitud deja de ser tal para nuestros ojos", decía Francisco Pino.

Siempre ha sido caracterizada su pintura por la pureza de la línea, el equilibrio geométrico de sus formas, el peso de su color, remitiendo, podría decirse, la materialidad de su pintura, como han observado críticos, a la materialidad de su tierra castellana, sin accidentes ni muchos relieves, tierra ajedrezada en mil tonos diferentes cuya esencia recogen las abstracciones de sus lienzos. Pero ahora en esta última obra emerge algo nuevo relacionado, para empezar, con el mismo instrumento de trabajo utilizado.

Un instrumento cuyo efecto, a mi modo de ver, es paradójico pues la mirada, gracias al mismo, es capaz de captar del modo más inmediato la realidad externa, los espacios elegidos, pero a la vez la mirada, gracias a ese mismo instrumento, es capaz de proyectar esa realidad capturada a una profunda distancia donde emergen, como ensoñaciones, otras realidades portadoras de nuevos significados que, sin embargo, subyacían latentes en el lugar de donde partieron.

En esta nueva obra, Águeda de la Pisa se sitúa en un espacio que podríamos llamar de frontera, en los límites entre la realidad y la abstracción, lo natural y lo transfigurado, lo interior y lo exterior. Maneja en estas series tres 5 conceptos fundamentales del pensamiento y de la plasticidad: el espacio, la luz y el tiempo, inherente este último, a mi modo de ver, en las series Árbol espía y Árbol de aire, donde emerge la relación entre lo social y urbano y la naturaleza. Estas dos series se alejan de un proceso objetivo y, sin embargo, el resultado obtenido no deriva de un desarrollo meramente auto-contemplativo. No se trata solo de la descripción de un espacio mental ni de un territorio íntimo. Se trata de una reflexión sobre un espacio cuyo referente es la ciudad en su aspecto invasor y destructivo de lo natural -el árbol espía sería el testigo de ello- como en la serie Árbol de aire 1, y de la demostración de las posibilidades de su armonización e integración.

La ciudad, lo arquitectónico en las series Cielo habitado, Árbol espía, Árbol de aire se constituye en campo de experimentación, en pretexto para expresar temas profundos que superan la representación misma.

El espacio representado no traduce una realidad explícita sino que constituye una vía de acceso al universo de su creadora, es símbolo de lo que bulle en su interior y que ella proyecta en su obra, estructurando esta última el pensamiento, movilizand las sensaciones, avivando la intuición. En Cielo habitado Águeda de la Pisa ha fusionado los milagros del reflejo a través de una fotografía siempre pictórica, iniciando con ello un singular recorrido en su repertorio artístico. A primera vista, aparece esta serie como no representativa de lo que hasta ahora ha sido su estilo y, sin embargo, a mi modo de ver, se trata de un rasgo desde siempre amado y presente en su inspiración: la reflexividad, y con ella la insinuación del inquietante tema de la alteridad, del otro o de lo otro, presente en los desdoblamientos, en los reflejos de la ciudad. Un espacio interiorizado se abre en esta serie donde por medio de la reflexividad se produce la creación de otros espacios significativos. Un espacio en el que el concepto y la dimensión de arriba y abajo se invierten, confunden su convencional naturaleza, rompiendo las categorías estáticas en el que se les ha encasillado. Se debe escapar a la alternativa del afuera y del adentro, del arriba y del abajo, ¿situarse en las fronteras?, esa zona intermedia donde las dos alternativas se dan la mano, donde lo consciente, la realidad percibida por los sentidos-esa zona de unilateralidad de la visión convencional y convencida.

En la serie *Cielo habitado*, aire y cielo, luz y color confluyen en una aparente desmaterialización de lo denso, de la tierra, que aquí ha devenido ciudad, abstraída en la línea horizontal de su perfil quebrado que cruza el cuadro por su centro, de lado a lado. El reflejo de esa gran ciudad se dilata y a la vez se sutiliza, proyectándose hacia arriba, habitando el cielo, y hacia abajo, sumergiéndose en la profundidad del suelo. Enigmática síntesis de contrarios donde los elementos del aire y de la tierra confluyen, así como también el agua, evocada a través de una de sus cualidades más inquietantes, la reflexividad, el espejo, el cristal, que duplica la ciudad hacia lo alto, el cielo, y hacia lo bajo, la tierra. Duplicación de la realidad que, en cada dimensión, la de lo alto y la de lo bajo, cobra un carácter diferente. Unas veces, la línea de la ciudad densa en azules se expande y se sutiliza en la dimensión reflejada del cielo a la vez que la presencia del rojo le infunde calor: el aire se conjuga con el fuego, el cielo es habitado por el ardor. Mientras que, en oposición, en la dimensión reflejada de abajo, la ciudad se sumerge en azules y verdes, se anega en el agua, emergiendo así otra cualidad inquietante de la misma: la disolución. En otras ocasiones, la línea del perfil de la ciudad es oscura, densa y estrecha, pero su reflejo hacia lo alto y hacia lo bajo se sutiliza en extremo en un color de pálido amanecer, y emerge una ciudad evanescente que abstrae de lo denso lo sutil, un rasgo que siempre ha caracterizado la pintura de Águeda de la Pisa. Y otras veces, al contrario, la línea de la ciudad, ancha y abigarrada de edificios, espesa de materia, aparece comprimida entre la dimensión de arriba y la de abajo, no hay cielo ni aire, ni tierra ni agua; no hay reflejo, ni posibilidad de proyección; la ciudad queda, atenazada entre planchas de metal que cierran el espacio hacia lo alto e impiden la bajada a la tierra. La mirada queda atrapada por la materia, por aquello que oprime y asfixia.

Reconocemos así en esta serie el rasgo que desde siempre ha caracterizado a la pintura de Águeda de la Pisa: la abstracción, la linealidad geométrica, las simetrías ordenadas, abstracción de la realidad densa que permite el surgimiento de otra realidad sutil. "¿Qué pensamientos, qué intuiciones mueven a la mirada de la artista en los juegos de las simetrías y de los desdoblamientos? "¿Está buscando la mirada a su "otro", a su "otra" a su "gemelidad"? La mirada habita los cielos y se hunde en el suelo pero termina abriéndose al espacio interior y a los enigmas que lo habitan: el enigma del otro, de lo otro. Como dice Severo Sarduy, "todo en esta pintura enigmática se empareja, dialoga, busca su Otro en su espejo, exige su gemelidad".

Cielo habitado, pero igualmente tierra habitada cuando la mirada desciende y se acerca a ella en las series *Árbol espía* y *Árbol de aire*. La mirada aquí se aproxima al espacio de la confrontación, al lugar "condicionado y expuesto a los avatares de la historia", como comenta acerca de la pintura de *Águeda de la Pisa*, Marcos-Ricardo Barnatán. La ciudad que crece y que creciendo se destruye y destruye, que se expande y devasta a la naturaleza, y que el árbol espía, atalaya vigilante, denuncia. El árbol -parte por el todo naturaleza- apunta hacia lo alto sus secas ramas, emergiendo de entre bloques diversos, como residuo esquelético de una antigua población frondosa y delata cuán destructiva puede ser la relación entre la gran ciudad y la naturaleza. En *Árbol espía* no aborda directamente el tema de la opresión destructiva de la edificación urbana, sino que hace referencia a ello de un modo indirecto, a través de una mirada que observa y elige lo que desea representar. Este árbol es bello, de una belleza cruel. Sus diferentes imágenes se erigen en auténticas alegorías donde la mirada y el pensamiento se encuentran en el espacio-tiempo interno de la conciencia y de la memoria. El árbol espía, último testigo del deterioro de un espacio y de un tiempo de pasada frondosidad y verdor, pasa a ser objeto de la memoria, se convierte en símbolo de resistencia a la indiferencia y al olvido; su presencia constela asociaciones de ideas, hace recordar y reconocer, vuelve a hacer visible el pasado y hace posible también una mirada "otra", dirigida al futuro.

El árbol espía, alegoría en su unicidad y soledad de la destrucción pasada, destruye con su presencia esa destrucción. El trabajo de creación a través de una nueva técnica lleva a una nueva estética, a un ir más allá que es también un venir más acá, un aproximarse a cuanto afecta a nuestra cotidianidad. En la visión de una ciudad integrada con la naturaleza el árbol cumple una función vital. Así lo manifiesta la serie *Árbol de aire* a través de las relaciones entre la pura geometría de la estructura arquitectónica y el movimiento aéreo de luz y de sombras de los árboles. Esta serie, en efecto, muestra cuánto de armoniosa conjunción puede darse entre la ciudad y la naturaleza, siendo el árbol, una vez más, su figura emblemática. El árbol espía denuncia; el árbol de aire anuncia y desvela las posibilidades de belleza inherente a esa conjunción. Aquí la mirada se detiene y contempla un espacio marcado por la esperanza y el optimismo. Una fuerte expresividad guía la selección de las formas arquitectónicas, el ángulo de la mirada que en su recorrido recoge las huellas de la luz y de las sombras, que hace interactuar las formas estáticas de los edificios y las formas dinámicas y aéreas de los árboles, de sus ramas y de sus hojas, en juegos fantasiosos de color, de luz y de sombra. Establece así la mirada sutiles correspondencias entre la tierra y el aire a través de las ramas que proyectan su sombra en dibujos estelares entreverados de luz, transfigurando el suelo en un cielo de aquí abajo.

La naturaleza emerge en todo su esplendor en la que puede considerarse la obra más refinada de la última creación de Águeda de la Pisa, la serie que lleva por título Renacen las hojas. En esta última serie se da un destino exterior al ser de dentro de la artista, a sus ensoñaciones. "Cada uno debería hablar de sus carreteras, caminos, encrucijadas", dice Bachelard en su Poética del espacio, y esto es lo que ocurre en esta serie, nacida del caminar, del pasear de la artista bajo la cadencia y ritmo de los árboles, de modo que una vez en su estudio, la memoria de ese caminar moviliza la creación, se transforma en dinamismo creativo, en transfiguración de la naturaleza a partir de la transfiguración de las ramas de los árboles, capturadas por su cámara como seres alados donde se concentra el aire y la luz, la tierra y el agua, sin olvidar, el trasfondo de esta pintura, la textura del tronco, aquello que enraíza al árbol en la tierra. El árbol, como objeto de la ensoñación estalla en esta serie donde se abandona la geometría, donde dentro y afuera se funden en las formas transfiguradas de las ramas, memoria de la totalidad viviente que acompañó a la artista en su caminar. Símbolo ancestral de la totalidad, eje vital que se hunde y se nutre de la tierra y que se eleva y se nutre igualmente de la luz del cielo, en las ramas y ramajes de esta serie aparece la totalidad de los colores: oros, rojos, azules, verdes y blancos. La naturaleza, siempre latente y abstraída, irrumpe ahora directa e inmediata, con suma sencillez, a la manera de la pintura floral japonesa, con una pureza que en ocasiones la hace retornar a la abstracción misma, pero a la vez con una suntuosidad extrema. Algo nuevo ha emergido del fondo creativo de Águeda de la Pisa, atrapada por algo que la "enamora": la llamada de los árboles, pilares vivientes, que a veces emiten confusas palabras, símbolos que la observan, con afable y familiar mirada.

Rosario Scrimieri

VALLADOLID, ABRIL 2018

### Con el alma en los ojos

Cuenta el Génesis que en el primer momento de la creación se separaron el cielo y la tierra. “Y donde nada había/ ahora hay peluda asamblea”, escribió Ezra Pound en uno de sus cantos, queriendo representar ese primer gesto creador. Nacieron así los colores, y la primera mirada se posó sobre lo horizontal (lo terrestre) y se alzó hacia lo vertical (lo celeste). Así aparecieron las ideas de lo interior y lo exterior, del antes y del después, del sueño y la vigilia, Los contrarios se miraban desde las pupilas de los seres creados, que enseguida poblaron la tierra. Y todo eso ocurría porque Alguien había hablado, Alguien había encontrado la palabra exacta para ordenar el mundo y hacerlo existir. Tanto el pintor como el calígrafo desean representar este gesto creativo inicial, el de Alguien mirando por los ojos de sus criaturas mientras asoman las palabras de sus labios: “Hágase...”

Eso sucede cuando un artista toma su instrumento: el pincel, el cincel, la pluma..., para recrear nuevamente un segmento del mundo. No me refiero tanto al artista figurativo, que copia una realidad ya conformada; me refiero al que se sitúa antes, queriendo reproducir lo que no ha visto nunca. “La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia” Esto lo dijo Aristóteles. Y para llegar a esta esencia ha de escudriñar con el alma lo que hay detrás de la apariencia. El alma del artista verdadero asoma a sus ojos cuando es convocada, como le ocurre a Águeda de la Pisa. Su alma, protagonista de la mirada creadora, lleva hasta el lienzo el añil de los paraísos interiores, el rojo del dolor entrañado, el negro oscuridad de lo íntimo insondable.

Y sobre ese fondo interior, ensoñado, silencioso, detenido en el momento del origen, habrá que situar el tiempo, su música, su movimiento, su aroma..., es decir, la vigilia. El despertar del mundo llega a la pintura de Águeda de la Pisa en forma de ráfagas horizontales que se detienen solo un instante sobre el cuadro, lo suficiente para habitarlo y llenarlo de vida. Ese instante es el que intenta atrapar, hace que permanezca dentro de los límites de la obra. Las ráfagas pueden elevarse hacia el cielo, formando una cruz sobre el cuadro, pero siempre domina la línea horizontal, en forma de ¿renglón?, ¿barrote?, ¿persiana?, ¿celosía?

Algo de todo esto hay en sus franjas de papel reciclado, muchas veces papel de periódico, de las que se han borrado las palabras y queda solo el aliento de la escritura olvidada. ¿Qué había detrás?, ¿qué hay aún detrás? Enigma, la esencia secreta de la que hablaba Aristóteles y a la que Águeda de la Pisa intenta dar un nuevo cuerpo. "Quien desde fuera mira a través de una ventana abierta, jamás ve tantas cosas como quien mira una ventana cerrada (...) Lo que la luz del sol nos muestra siempre es menos interesante que cuando acontece tras los cristales. En esa oquedad radiante o sombría, la vida sueña, sufre, vive"- Esto lo dijo Baudelaire. Así se explica el hermetismo de tantas obras de arte que, como en el caso de Águeda de la Pisa, intentan alcanzar la oquedad radiante que se esconde tras la aparición de la realidad. Esa oquedad radiante, el alma de las cosas, que se borra al exponerla a la luz exterior, se refugia en el arte como única forma de sobrevivir a su intemperie.

Los griegos vieron en Kronos, el dios del tiempo, al dios devorador de todo lo creado, hasta de sus propios hijos. Todos los seres humanos nos sentimos del linaje de Kronos cuando vemos cómo devora nuestras horas sin clemencia posible, sin que ninguna de ellas, ninguna, se libre de su voracidad. ¿Entonces tampoco el arte perdura? Perdura, sí, en un tiempo que no es el de Kronos sino el de otra figura menos conocida a la que los griegos llamaban Kairós. Kairós, el dios de la ocasión afortunada, del duende de la poesía, de la gracia artística. El imprevisible dios alado que aparece y desaparece sobrevolando el tiempo cronológico. Nadie, hasta ahora, ha conseguido atrapar a Kairós, aunque su roce haga pervivir el gesto artístico durante un instante que puede llegar a ser eterno. Deleuze lo define como "un momento-lugar único e irrepetible que no es presente sino que siempre está por llegar y siempre ya ha pasado". Kairós, que salva de la nada, pero al que no podemos convocar, únicamente estar atentos, con los ojos muy abiertos, para dejar constancia de su paso fugaz por la obra artística. ¿Las líneas que cruzan los cuadros de Águeda de la Pisa representan en forma de ráfaga el vuelo de Kairós?, ¿construye con ellas una jaula de aire para encerrar su gracia voluble?, ¿acaso sus barrotes son el reflejo del vuelo que atravesó sus ojos abiertos, que traspasó su alma expectante?

Pero hay un momento en que se rompen los barrotes y la jaula de aire se hace añicos. Su interior palpitante flota entonces en un recinto enigmático. Me pregunto a qué remite ese palpito súbito. Trato de imaginar dónde estábamos cuando éramos sólo eso, palpito y mirada interior. Y me digo que fue en el útero materno, en esa profundidad originaria sin horizonte ni división ninguna, cuando aún no se habían separado el cielo de la tierra. Allí flotaban las primeras formas, allí se mezclaban todas las materias cuando aún no había excremento porque todo formaba parte del mismo cuerpo, sin deseo ni carencia ninguna. No había luz, y sin embargo mirábamos con los ojos abiertos el resplandor de la oscuridad. Ese oscuro resplandor, tan semejante al de la noche castellana, es el que percibo en estos cuadros que me hablan sin labios. Y me dicen de un agua quieta en donde el ritmo del palpito va cincelandando el alma de la materia. En un silencio que pal-pi-ta. El infinito se resume, se acopla a ese recinto circular, cada vez más pequeño. Y se recoge aún más, hasta ingresar en el olvido. Aunque en alguna ocasión logra introducirse por el hueco minúsculo de la mano que sostiene el pincel, que recorta, que pega, que pule.

Así, con ese infinito dentro, trabaja Águeda de la Pisa, con el alma en la mano. Intentando dar cuerpo a lo invisible, hacer eternos los instantes, con el alma en los ojos.

Esperanza Ortega  
Valladolid, Enero 2018

## Águeda de la Pisa. Decir diciéndome

Enigma, nostalgia, austeridad, equilibrio, severidad, reserva o susurro, fueron palabras tentadas por Severo Sarduy en 1990 para referirse a la pintura de Águeda de la Pisa (Palencia, 1942), calificativos que aún perduran en la intensa trayectoria de esta pintora coherente, artista de "la voz del espíritu interior"\*, capaz de mostrar desde su primera exposición individual en 1964, una obra que entonces ya parecía desvelar la perplejidad y el vértigo destilado por lo aparentemente sencillo. Aquella "nostalgia" queda ahora acentuada en ese enunciado, después de todo, melancólico, deudor de su frecuentada voz de la poesía, ahora Luis Cernuda y José Hierro, cuyos vislumbres poéticos inspiran el título de esta exposición en el Museo Francisco Sobrino.

Sale a buscar la pintura y la encuentra, sentenciaba Manuel Sánchez-Camargo en 1966, en uno de sus últimos textos críticos que dedicó a nuestra pintora, hasta "encontrar ese secreto de las cosas (...) por el único camino posible: en busca del milagro". Palabras que veo no lejanas de otras de José Hierro, era 1979: el deseo de la artista de despegar los pies de la tierra y alzarse hacia la luz'. Y, hace tres años, tituló una de sus exposiciones "todo lo exterior se volvió sueño", evocando a su querido paseante Robert Walser'. Y lo comprendido incomprendible, continuaría el poeta de las nieves de Herisau. Milagro de las imágenes que son devueltas hasta esa palabra no dicha que es la poesía: "lo percibido y por percibir una única vez, siempre de nuevo por única vez y sólo ahora y sólo aquí".

Pues vuela Águeda en solitario, bate las alas inmersa en una deriva intensamente lírica, algunos de los títulos de sus pinturas nos conducen, casi, a una declaración de intenciones. En este Museo, donde se reúnen obras pintadas pacientemente en los últimos veinte años, se exponen los lienzos: "Oro en el aire flota"; "Una música nocturna perdida en la distancia"; "Caminando sobre púrpuras"; "Mirando el horizonte"; "Clara celosía"; "Movimientos celestiales" o varios del ciclo "Paseo". [Mas termino de escribir esto y llega, como el aire fresco en el corredor de la casa del verano, la figura de Francisco Sobrino que veo tan próxima a los títulos e intenciones mencionados por Águeda, ese artista tan silencioso (como nuestra pintora), que dijera Jean Hélion].

Vislumbres titulares sometidos a "códigos misteriosos" que revelan en Águeda de la Pisa el ejercicio de una otredad devuelta hacia una pintura celeste, suspendida su voz de pintora como en un éxtasis místico, otros la han calificado de "metafísica", poblados sus lienzos o papeles por resonantes ecos de experiencias interiores. Imágenes con un poso aurático, acentuado en sus obras sobre papel ahora mostradas por la superposición desde un fondo común donde se elevan las imágenes que nos conmoverán.

Auráticas también en el sentido que decía otro paseante, Walter Benjamin, esa trama particular de espacio y tiempo que permite la aparición irrepetible de una lejanía, -la "nostalgia" mencionada por Sarduy-, por próxima que la representación pueda hallarse.

Antes y después de la palabra está el signo y, en el signo, el vacío donde crecemos, cierto, sus collages y pinturas ahora mostrados son capaces de desplazarnos hacia aquel "Libro de las preguntas" de Edmond Jabes, pues más que rotundidades, De la Pisa propone una actitud extática, detenida, así meditando-meditando en una suerte de interminable umbral de la mirada pareciere embargada, siempre, en la tentativa de revelar el misterio del existir, atravesando sin fin lo finito. A eso, también, parecía aludir Sarduy, cuando escribiera que "algo queda susurrado, entredicho, sugerido en el cuadro. La frase no aparece. Alguien la escucha. Alguien, a quien no se le dirige. Alguien que responde con la mirada a una interrogación que no existirá.

Decir-diciéndonos, en palabras de la artista', pintura como lugar de encuentros, como espacio de sugerencias, también en palabra de otro pintor, Jordi Teixidor, nuestra pintora es caminante a tientas en una niebla fronteriza, su trabajo, con una fuerte impronta autorreferencial, -valiente e imaginativa en palabras de Gustavo Torner, pobladora de aquel "lugar único"-, queda resuelto ahora en sus papeles mediante la superposición de formas. Desde el fondo que fue huella se elevan diversos planos, formas, linealidades lo voy a llamar, papeles pintados procedentes de la prensa diaria que son transformados conservando algunas veces, leves, el eco de la letra que estuvo, infra-iconografías podríamos llamarlo, como los papeles adheridos en aquella "Flag" (1954-1955) desvaída de Jasper Johns. Y, pensando en la letra, uno acaba reflexionando en el peso que la literatura ha tenido en la obra de Águeda de la Pisa, analizada por literatos amigos, con títulos de exposiciones procedentes de obras literarias, voraz lectora y siempre vinculada al mundo escrito. Quizás por ello, como la neblina de un corpus que le constituye, queda ahora esa tipografía sepultada por el magma del color, desplazada la letra a la ceniza del olvido que será y seremos. O, visto por Duby, ensayista acostumbrado a buscar huellas, rastros del pasado o vestigios: "se adivina el emborronado de unas letras, algunos fragmentos de palabras. Estos rastros de discurso, estos textos inexorablemente destruidos pero en los que todavía palpita la presencia, este palimpsesto ya indescifrable para siempre, son como el polvo impalpable que el tiempo deposita en su transcurso, entre los juegos de la memoria y el olvido."

Esas linealidades o formas listadas que dan con frecuencia superpuestas sobre esenciales planos de color, parecen indicar así son pinturas dotadas de una vida interior, en permanente despliegue o repliegue, líneas que sueñan entonces, pues la línea activa el espacio y dejan en él la marca de la experiencia y de los sueños. Temblores lineales como vibratos, escrituras musicales viajeras por el lienzo o el papel que, con frecuencia, mencionan el conocimiento fulgurante del vacío tal restituyendo voces pareciere inaudibles. Como relámpagos que forman constelaciones, refieren el poder de una interioridad que no excluye la presencia de intensos vectores de energía, tal phasmas que preguntarán con obstinación sobre el misterio de las relaciones entre lo que está al fondo y lo que se superpone fuera, como una conversación entre opuestos.

Ejerciente del collage, que tan fértil ha resultado desde los cubistas para el arte de nuestro tiempo, sus composiciones habitan el frondoso País de los Papeles del que, en nuestro contexto, han sido moradores artistas como Gustavo Torner o Gerardo Rueda. Siempre pienso que, del primero, adquirió el ejercicio de la tensión creadora que no le abandonará: vive el arte de tensiones y muere de distracciones, le cito a Zóbel. También creo que con el conquense ha compartido su carácter sutil, hipersensible y analítico, evocando ahora que aquel supo ver la pintura de Águeda de la Pisa como poblada de "vitalidad en el orden" e "intensidad en la entrega". Del segundo, el extremo conocimiento de las relaciones formales y un extraordinario dominio del color. Encuentros con artistas que, en otros casos como Pablo Palazuelo, más que influencia formal palpable, le acompañaron, amistad o conversaciones capitales que le constituyeron. Y, entonces, creo que la artista podría acogerse a aquello que cito a veces de Emily Brontë, pues poder conocerlos supuso un verdadero sueño que ha permanecido junto a ella, capaz de suscribir aquello de "cambiaron mis ideas; me han atravesado una y otra vez, como el vino al agua, y alteraron el color de mi mente".

Geometría y atmósfera, frecuente mención a las dos partes que componen la esencia del ser en el universo, en quien ejerce la acción de mirar desde el ser: tierra o cielo, suelo y horizonte.

Es el suyo un mundo compuesto frecuentemente con fragmentos o bandas de líneas que a veces me ha hecho evocar a ciertas pintoras emocionales como Agnes Martin o Maria Helena Vieira da Silva. Estela de preguntas en su ejercicio de superposiciones que frecuentemente sueñan con el centro, encuentros de norma y emoción sobre planos de esencia informal poblados por agitado colorido, algunos más "narrativos" (con una mayor impronta de acontecimientos) u otros más ascéticos. Composiciones que, como el ciclo de las expuestas bajo el título "después de todo", quedan sometidas a la variación como si tratase de representar un mundo de continuidad visual. Un corpus percibido como un conjunto que nació entre sobresaltos diversos en el último año, hasta componer esas veintitrés obras donde un fondo de grabado sirve de base, como un laboratorio de imágenes, para el juego de los papeles deviniendo páginas escritas también de su esforzado diario de pintora, ahora bajo dominante del azul. Otrosí, hay presencia de pardos y rojizos, algunas otras composiciones bañadas por una calma grisalla, en ciertas su colorido parece deslizarnos hacia una sugerencia del mundo natural, otros collages parecen conspirar a la desaparición pues se componen mediante superposiciones de aire leve, ejercicios de un delicado mundo transparente, que me devuelven a aquella evocación cristalina de la pintora "sola, como el viento en los juncos sobre el agua".

Frecuentadora del azul durante su trayectoria, he recordado aquel azul ultramar de los fondos de Giotto, como nos recordara Klein, zafre aquel otro que retrata al Emperador Kangxi. El plumaje de aquella acuarela del ala de pájaro de Durero. Escribe Pascal Quignard que "el primer color que se forma en la retina de todos los hombres, en el ojo del recién nacido, es el azul. Ese color es azul como el mar que antecede a la tierra. Azul como el mismo cielo, que los antecede a ambos". Aquellas postales ajadas, que dijera Sarduy, que evocan "un pasado litoral, recuerdos de una estancia insular, de una vida marítima -azules oceánicos, flora submarina, espuma de los bordes, apresuradas cartas de un archipiélago-. Viejas postales descoloridas cuyo dominante era el azul". La propia artista evocaba recientemente la relectura de "Inquisiciones", el libro de Borges y la mención a "esa fiebre azulada que nutre mi quimera".

Y, entre escrituras varias de esta pintora, tantas veces tentada por la voz de la poesía, hemos de recordar el hermoso texto de Gustavo Martín Garzo donde sentenciaba aquel regreso al agua de Águeda de la Pisa, su frecuentación de los viajes de ida y vuelta".

Y ahora muestra obras de declarada voluntad crepuscular, alguna, como su kleeiana pintura "Caminando sobre púrpuras" (2019), le dije me desplazó hacia aquel tembloroso "Sur noir", pintado por Palazuelo en 1949. Hermandad de las formas rojas vibrando sobre el fondo nocturno, perspectivas y ópticas apareciendo y desvaneciéndose frente al contemplador. Como ensueños vistos en el azogue devolviéndonos a un mundo misterioso de líneas o planos, universo incandescente y nocturno, en vibración, tal una "corriente profunda", geometría con aire movido como musical fuga de pintura polifónica, verdadera "máquina lírica" si atendemos la palabra del poeta Hierro sobre nuestra pintora. "Avance en la penumbra en múltiples direcciones", escribía Palazuelo en uno de sus poemas de estos años, referir esta pintura nocturna de Águeda de la Pisa nos obliga, nuevamente, a mencionar a Klee y sus pinturas halagadoras de lo suspendido en la noche: "Feuerbei Vallmond" (1933), fuego de la luna llena o e nocturno en el puerto. "Notturnofür Horn" (1921), entre otras, formas o secuencias que, bajo diversos procederes: "croissant de l'obscurité vers la lumière en parcourant chaque fois une gamme-chromatique définie".

Ese movimiento atravesando lo oscuro hacia lo luminoso es elemento esencial en toda la obra de Klee y, de la misma forma, las imágenes de Águeda de la Pisa nos desplazan hacia una bellísima desposesión, el establecimiento esencial de un núcleo de misterio que no encajará jamás en el torpe relato analítico del mundo, mostrando así un repertorio de formas donde persisten una zona inquieta con otra celebratoria. De este modo toda su obra tiene algo de pintura-límite, pues esta es presencia pero también parece mencionar lo que estuvo y no está ya, como si permaneciésemos ubicados en un umbral donde restalla una creciente claridad. Mas el canto himnico se halla próximo a la belleza de lo desolado, la contemplación detenida junto a la errancia, sucediendo el ejercicio de la otredad en la permanencia de un lugar único, asediado, algo que ya fuera vislumbrado por Francisco Pino en 1964 cuando escribiera que Águeda de la Pisa se hallaba "en otro lugar distinto a todo lugar común (...) allí, donde estaba lo invisible".

Donde habita el canto resistente de la pintora presto a instalarse en el silencio, la puesta en práctica de una meditación poética desplazada al límite donde espera sea posible entonces aquel milagro de la pintura, como aquel obispo Dionisio, "que escribía tan bellos libros sobre los silencios, las negaciones, las noches, los éxtasis (...) homilías al Gran Dios vacío que está detrás de las estrellas".

¿Negaciones y éxtasis?. Sí, pues quizás la historia de la pintura no sea más que la muestra de una duda confesa: el paseo entre la pérdida. Errancia de las formas de Águeda de la Pisa en el espacio, implicando al vacío en sus procesos mediante una llamada a lo ilimitado desde un esencial silencio, aquella "poética de la huida lejos, del vuelo de la cometa" en palabras de Juan Manuel Bonet. Mas lo suyo no ha sido exactamente mudez, pues su pintura conserva algo que decía el medievalista Georges Duby sobre esta obra: una suntuosidad que se desliza, así, en el despojamiento, entre verdades ocultas hacia la evocación de lo ilimitado. Lo cual puede quedar mencionado en su quehacer por aquellos términos de la pintora como "flotación" o "pérdida", tal si fueses guía para contempladores de aquella "música nocturna", alejada en la distancia, disuelta en el aire. "Silencio aplomado", como rezará otro de sus títulos, en una melodía que, como la de Morton Feldman, se sitúa justo por encima del nivel de lo audible, mas que hermosa. Quien contempla, sabedor de dicha pérdida entre la ausencia y el deseo, habitará al fin aquel "raro lugar que a todos cobija". "Mirando el horizonte" (2017), reza el título de una de sus obras ahora expuesta, con una cruz central. Después de todo, cerremos los ojos para ver, como algo que debiera permanecer secreto, en aquel umbral de la sombra.

Alfonso de la Torre

Alfonso de la Torre

El sentimiento más profundo se revela siempre en silencio; no en el silencio, sino en la contención.

Marianne Moore

Leo "Decir diciéndome", una reciente escritura sobre Águeda de la Pisa (Palencia, 1942), también en ese texto referí a su amigo Severo Sarduy, aquellas palabras resonantes sobre la pintora: enigma, nostalgia, austeridad, equilibrio, severidad, reserva o susurro. Un mundo silente, escribí también el de esta artista, de quien Santiago Amón refirió su "voz del espíritu interior", habitada su obra por un decir poético, lectora de versos que inspiran algunas de sus creaciones, aquellas donde la artista tienta despegar los pies de la tierra y alzarse hacia la luz, vislumbrar ese posible ¿o será imposible? cielo que titula nuestra exposición en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente, destilado también desde la evocación titular de un duplo de sus grabados expuestos.

El quehacer de Águeda de la Pisa se ha hallado inmerso en el contacto con nuestra generación abstracta, -en buena parte de los casos la suya una verdadera amistad con esa "generación irrepetible", en la palabra de Zóbel-, un conjunto de artistas que, muchos de ellos pueblan este Museo gráfico, difundieron la estampa y las ediciones en general en aquellos años, principalmente a través del tándem Eusebio Sempere-Abel Martín y Antonio Lorenzo, una pléyade de creadores que fueron responsables de la importante atención a la gráfica, cuyo principal emisor en aquel tiempo era el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, ya digo, nuestro primer museo democrático un lugar que fue, también, epicentro del activismo contemporáneo en aquella España de grisura. En el encuentro con los artistas de la generación abstracta, continuada su actividad con la Fundación Antonio Pérez, Águeda de la Pisa halló un decir propio capaz de latir entre lo abstracto más lírico, una cierta expresión geométrica y, también, un mirar que no ha esquivado un tembloroso aire conceptual. Entre sus tareas, preservar la representación de la complejidad del mundo, verdadero objeto del arte, por ello tampoco ha excluido el viaje entre una cierta contemplación quieta en derredor, de la naturaleza y del paisaje, de aquellas vistas de la ciudad en la vigilia, "una ciudad casi fantasmal", portantes las estampas del reflejo de una mirada poderosa y anhelante que despliega, capaz de ir desde aquello lejano, paisajes del asombro, a una mirada orientalizante donde su atención desplaza la nuestra hacia la pequeña hoja renaciente y valerosa asomada entre los cristales de nieve, o bien aquella otra que en la nueva estación bate sus alas en el árbol, imágenes como el goteo de las músicas de Morton Feldman, ¿por qué atender a patrones? Don del papel, donde la huella que se estampa, en ese evocar zobeliano se halla indudable el respeto, hasta honor y amor al papel frente a su amable desprestigio, en la palabra de Zóbel. Algo que comparten esta treintena de estampas ahora expuestas, en buena parte realizadas mediante técnicas calcográficas, aunque hay que subrayar que una nota esencial de su trabajo en el mundo del grabado haya sido la investigación sobre las formas de estampar, lo que le ha llevado a un viaje desde aquel inicio tradicional en el agua-fuerte-aguatinta, a una gráfica digital mediante impresiones piezoeléctricas, incluso al ejercicio de la hibridación.

Esta exposición y publicación recoge buena parte de su producción gráfica desde 1978 iniciada, casi declarativamente, con un aguafuerte hecho en colaboración con aquel pintor con ideas", Antonio Lorenzo, con la ayuda de Munir y Enrique Maté, maestros calcográficos de aquella generación a quienes el olor de la tinta mantenía vivos. En tanto el restante corpus de sus trabajos con la estampa se divide así entre dos grandes talleres, el taller "Mayor 28" (el período de 1991 a 1999), aquel sitio de encuentro, y su colaboración e investigación permanente con el mencionado Maté. Todo ello nos mueve a recordar que, en 1996 recibió el Premio del Jurado de la II Trienal de Arte Gráfico de El Cairo ["The 2nd Egyptian International Print Triennale (1996-1997)"]. En tanto en 2002, se le otorgó el Premio Nacional de Grabado del Museo del Grabado Español Contemporáneo.

Entre sus colaboraciones, se encuentra la edición con la Calcografía Nacional de la hermosa estampa "Cielo-Imposible" (2009). O su presencia en espacios tradicionalmente dedicados a la estampa, como han sido diversas ediciones de la Feria "Estampa", Galería Bennassar o su frecuentación de la "Biennale internationale de la Gravure de Sarcelles", también sus obras presentes en la itinerante del Instituto Cervantes: "Arte Gráfico Español Contemporáneo" (2003-2005).

Su interés devino en inagotada investigación en el mundo de la estampa, lo cual le ha permitido hacer ensayos y unas indagaciones que podrían calificarse de imaginaciones gráficas, elocuentes y poéticos ensayos imaginales, ¿estaremos ante otra imaginativa introvertida?15, pues, junto a esa querencia calcográfica, ha ensayado también la serigrafía, la litografía y el avant-lettre, junto a la realización de collages y chine collés de impresión calcográfica sobre aguainta, también ilusorios collages gofrados, al tiempo que ha emprendido trabajos en donde se han encontrado el mundo de la estampa calcográfica con las nuevas técnicas digitales de estampación. En algunas de sus obras ha frecuentado el monotipo y, en otras más recientes, ha ensayado también la impresión de inyección piezoeléctrica inclusive en grandes formatos sobre papel, en ciclos con reminiscencia de imágenes del paisaje en la naturaleza como "un espacio re-presentado", así sus ciclos: "Cielo habitado" (2006); "Árbol espía" (2008) o "Árbol de aire" (2014); "Renacen las hojas" (2018) y "Piel de Roble" (2023). También debe añadirse, a ese cuidado por lo gráfico, su presencia ilustrando "La tentación" (1990) de Václav Havelo, los hermosos libros de artista: "Quietud en tempestad" (2002, Ediciones Matriz) con poema de Francisco Pino y "(Traslaciones)" (2011), con versos de Ignacio Gómez de Liaño, este editado por Vuela Pluma en Madrid. Embargada por una cierta tipofilia, pasión por la letra desde antiguo que se ha revelado en el uso de papeles de periódico en sus pinturas que, bañadas por el color, permiten adivinar titulares, letras ya desvanecidas como phasmas por el velo del pigmento. Buscando Georges Duby memorias pasadas, el sabio medievalista observaba que: "se adivina el emborronado de unas letras, algunos fragmentos de palabras. Estos rastros de discurso, estos textos inexorablemente destruídos, pero en los que todavía palpita la presencia, este palimpsesto ya indescifrable para siempre, son como el polvo impalpable que el tiempo deposita en su transcurso, entre los juegos de la memoria y el olvido".

En el texto que nos precede, "Malinconia. En torno a mi relación con la obra gráfica", la artista explica cómo "poder alternar la gráfica con mis trabajos directos en el lienzo, o collages sobre papel, me da más agilidad en el trabajo y una mayor exigencia en ambos". De esta forma, puede decirse que sus ejercicios gráficos son un vaivén desarrollado en el seno del corpus de sus creaciones, insiste y quedamos entregados, pues hay ocasiones en que su obra original, las pinturas, adquieren memoria de sus estampas, en tanto estas, también muchas veces, en especial con sus chine collés, adquieren ese carácter único, propio de sus lienzos. Todo ello quizás tenga una fácil explicación, nuestra artista piensa-en-collage, ha pensado siempre en collage, de tal forma que toda su obra, casi su trayectoria al completo, puede comprenderse desde esa reflexión en donde De la Pisa ha revisado esencialmente la memoria del collage que, como en aquel Max Ernst collé de "Une semaine de bonté" (1933), aborda un pensar sobre qué es color o qué sea papel, la realidad de la estampa o el sueño de lo encolado, un serio juego sobre sus diferencias y coincidencias hasta alcanzar un totus donde se encuentran la reflexión y lo onírico.

Como acontecimientos, "gestos gráficos"<sup>19</sup> a partir de metafóricas huellas, este conjunto frecuente pequeñas tiradas numeradas no superando los treinta ejemplares, estampadas en cuidados papeles, con atención al formato menor, son como el punto de detención de la expresión de la reserva que frecuentemente define a esta artista. Podrían ser calificados de poemas visibles, tales aquellos de Ernst, estampas como representación de instantes de lucidez, al modo de la mostración de ejercicios de introspección, arabescos de imágenes donde explora a la búsqueda del sentido en un confeso ejercicio inagotado del pensar en sí. Revelación de una conciencia anhelante que considera capital el aspecto trascendente, como simbolizando una llamada a devenir otra, inscrita en la epifanía de un desplazamiento misterioso. Es un decir cuidado mediante una reserva que, no por medida, deja de expresar un desgarró interior, un extrañamiento, como un advenimiento de sí misma que sucede no en el silencio, sino en la contención, como aquel verso de Marianne Moore del inicio. Al cabo, la poesía de estas imágenes grabadas tiene que ver con la expresión de un eterno retorno sobre su pensamiento, como una partición arribada al papel desde su voz interior. A veces pienso que la obra de Águeda de la Pisa habría podido ilustrar aquel "Les formes dans l'esprit" de Henri Focillon, pues "elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images que aspirent à naître / ella continúa, se extiende hacia lo imaginario, o más bien la consideramos como una especie de fisura, a través de la cual podemos penetrar en un reino incierto, que no es ni lo que se extiende ni lo pensado, una multitud de imágenes que aspiran a nacer".

Contemplando este conjunto es posible observar como muchos de sus grabados, o bien los ciclos que los agrupa, parecen dirigir hacia otros que prosiguen, tiempo que no es de sucesión sino, más bien, de paso entre unos y otros pensamientos. Tal si hubiese emprendido la tarea de un Libro Total, su mirada es única pero parece ser ofrecida en diferentes miradas, como quien se entrega a ese despliegue observando su misterio. Al modo de una sublimación de la visión entre apariciones y desapariciones renovadas que se desplazan en sueños y versos, glosas dirá, como quien repatría los poderes de la naturaleza a un ceremonial desarrollado en sus estampas, disfrutando en la categoría del enigma, pues poblada por misteriosas anticipaciones ha transcurrido esta arcadia estampada que ahora nos revela. Haciéndose una, sus estampas como una declaración de intensidad y existencia, en la incandescencia de su goce, son estampas como la expresión de huellas que no dejan de revelar un cierto aire de fragilidad y fuga.

Cuestión de intensidades, en palabra de Torner, después de todo, escribí también aquella vez, cerremos los ojos para ver. Como algo que debiera permanecer secreto, en aquel umbral de la sombra. Las imágenes proseguirán más lejos, en el silencio.

A Águeda de la Pisa

Corazón de madera

Corazón de madera,  
el roblón y la tarde de noviembre.

Y corona de líquenes.

Una capa de musgo que atestigua  
su pacto con el tiempo.

La mujer, que no puede  
separarse del árbol,  
de la herida que el bosque ya ha hecho suya.

Los robles, los endrinos, los acebos  
no recuerdan la historia de este príncipe  
encantado y antiguo.

Pero ella bien lo sabe:  
corazón de madera,  
sus hermanos prestaron  
el nervio a los navíos de Colón.

Por las Fuentes Carrionas,  
por la Fuente del Cobre  
los osos han venido.

Miran a la mujer, los movimientos  
incierto de su mano.

Sus ojos de garduña,  
sus dedos donde nace la forma del color.

Más allá del poema,  
¿quién registra esta hora entre dos luces?

Se yergue un viento helado,  
una aguja de hojas encendidas.

Los pájaros anuncian  
una noche de lobos.

Mas ella permanece junto al árbol.

Bebe el color oscuro de su herida.

Siente el pulso secreto de su tiempo  
sin tiempo. En el abismo

de las altas montañas y los bosques  
su corazón se ha hecho de madera.

Vibra en quietud con llama que no arde.

Carlos Aganzo

## De la Pisa

Muchas veces nos encontramos en entornos de amigos afines, a menudo junto al gran filósofo y escritor Ignacio Gómez de Liaño. El mundo del arte nace de una pequeña minoría que coincide en conferencias, exposiciones y conciertos de la gran ciudad. Madrid. En esos ambientes, sobresale gallarda y elegantísima, Águeda de la Pisa, pintora de refinado estilo cuyo taller es claro, prístino, ordenadísimo y muy hermoso.

Ahora, De la Pisa, quien fuera Premio de las Artes de Castilla y León, expone en la sala del Museo Luis González Robles de las Universidad de Alcalá de Henares, en Madrid, hermosa selección de casi ochenta obras, jugando con la fotografía. Curiosa tendencia, pues ella, abstracta en sus pinturas, ahora hace fotografías que también parecen texturas abstractas. La primera vez que vi algo parecido fueron las "creaciones" de Salvador Villena. Yo también hice, siguiendo esta novísima tendencia, algunas que he expuesto en las redes sociales, de febrero de 2023 (seré segundón, pero ¿de los pioneros?). A los filósofos nos encanta: gran contradicción, ya que se hace lo más hiperrealista posible, fotografía, pero al ser fragmentos, resultan abstractos, de modos que los opuestos se tocan: foto realístísima y abstracción purísima.

Ahora Águeda muestra en preciosas, coloridas composiciones, técnicas nuevas fuera de las normas habituales. Desde algunas ventanas fotografía la destrucción de la naturaleza, y también parecen algunas abstracciones. ¿Quién empezó esto? Poco importa. Sí, y mucho, la belleza y lo que esta nos despierta. De la Pisa así indaga y explora emociones. Como tantos palentinos, tuvo que ir a la Corte, donde se mueve un poco más todo lo que tiene que ver con las artes, para mostrar el amor por esa naturaleza que la desidia y falta de sensibilidad muchas veces abandona o destruye. Sus cinco series allí expuesta reivindican las ciudades amables, no los conglomerados que degradan la sociedad con su acumulación y entre trastos, ahogando al hombre que nos hizo. El hombre, animal que se autodestruye con sus producciones, menos mal que otros hacen lo contrario, como Águeda.

Ilia Galán

04/03/2024

Ella es otras

Cuando despertábamos, la ciudad, tal como la conocíamos, había desaparecido, pero el dinosaurio seguía ahí. Los árboles no estaban, ni los pájaros que sobre los árboles organan encendidos. Bloques de cemento, cada cual más elevado, nos impedían la luz, el color y la alegría. ¿Qué había sucedido? Desconcertados, nos pusimos a medir nuestra debilidad, nuestra capacidad imbele en ostugos hostiles e inhóspitos, nuestra renuncia más palmaria. ¿Quiénes y cómo nos desplazaban? Cuando tu casa ya no es tu casa, no tienes más remedio que partir y tratar de hacerte, otra vez, una casa.

Toda persona es otra u otras. Toda pintora es una y muchas. Toda pintura es única dentro de un cosmos coherente. Toda obra tiene estancias, sonidos, imágenes que, siendo diferentes, ahorman un idiolecto. Podemos decir esto gracias a Rimbaud. Cuando oigo el nombre de Águeda de la Pisa, ahora, pienso en un bosque de líneas sutiles, en una gradación de luces que ahorman un sobrio paraíso, en la geometría poética y transparente que articula un cuarteto de Zoltán Kodály o una sonrisa azul en el desierto.

Pero ella es otras: la que hemos conocido, la que vemos, la que veremos. Ahora esconde su geometría lírica tras una suite de asombros, en la reivindicación de un urbanismo conciliador, no suicida; en la rememoración de lo que fue la ciudad, su barrio, que se ha convertido en un conglomerado de edificios, pisos turísticos y ejecutivos, con una degradación social evidente. Su defensa del árbol, del árbol testigo que queda de cuando en vez, si no son arrasados para colocar postizos, cachivaches.

Cinco series, desde 2006, para mostrar, no una transformación, sino otras vías creativas. El arte no gusta de progresos, sino de profundización, de estilización, de búsqueda de perspectivas para depurarse. No todas las personas elegantes son capaces de materializar la elegancia: Águeda de la Pisa sí, porque hace una pintura elegante jugando con las tiras y las luces, con las sombras y chispazos de pulcra perfección en los ámbitos de la creatividad digital. Tras la evidencia del misterio nos deja fotogramas emotivos, estéticos, improntas de sus preferencias, espacios humanizados para vivir.

No son caminos opuestos el arte concreto y este himno de referencias y abstracciones que nos puebla la imaginación de gestos, de formas, de vuelos con instintos narrativos. Su pincel ha pasado de mojar en el óleo a hacerlo en una imagen digital, no para hacer una fotografía, sino para ofrecer una visión arcana o serena, como un silencio musical de John Cage; el micromundo de la corteza de un roble centenario, como meguez.

El árbol es el ser más fiel de la naturaleza, nunca huye, aunque le pueden secuestrar, arrancar, cercenar. Nace donde muere, solo viaja con sus hojas y sus flores, siempre a merced del viento, esperando su caricia. El árbol, alcándara de aves y de savia, nos da vida, música, cromías, hasta hacer del otoño una sinfonía de sensaciones y colores, que son la materia con los que la pintora escribe sus poemas visuales.

Cuando menciona a Luis González Robles, lo llama don Luis, ¡cómo tiene que ser!, porque tuvo un don para difundir y exhibir en el mundo el arte español, prestigiándolo, arraigándolo en la segunda mitad del siglo pasado. González Robles fue talismán y zahorí del arte hecho en España, hombre fundamental, determinante para nuestros creadores plásticos y su trabajo, mucho más importante que el de quienes le ignoran o le silencian - ¡de estar, estaría enarcando las cejas y amusgando el mirar en señal de complacencia o de sospecha, no sin cierta sorna!-.

Y habla de don Luis, porque le frecuentó en sus últimos años y porque su actitud propició el primer premio internacional concedido a su carrera. ¡Que hoy exponga sus iconos mágicos más recientes, en la sede de su museo, en Alcalá de Henares, es un acto de justicia poética, una sonrisa del destino, que se oculta en los pliegues de la fortuna!

Sería una descortesía con la autora y sus seguidores, con los conocedores de su obra, aportar datos de su trayectoria. No, Águeda es importante por lo que hace, por lo que estamos viendo, no solo por lo que ha hecho en el pasado, sino por su actitud y su aptitud para adaptar sus emociones y su sensibilidad a cada momento creativo.

Desde sus bodegones iniciales, aroma Escuela de Madrid, a sus idílicas abstracciones, hasta esta crónica referencial, sentimental, de la actualidad, hay toda una vida dedicada al arte, a la expresión de una forma de ser y de sentir. Siempre estuvo comprometida con la luz y los espejos y por eso las sombras, que son hijas de la luz, le sirven ahora, para comunicar una desazón y una soledad, existencial, profunda; un silencio abismal que sirve de música de fondo para sus gestos gráficos, para la lisura estética de sus querencias.

La forma estricta, canónica, aritmética es deudora del cálculo y el método, Pero, Águeda siempre se ha orientado con el color, jamás estridente, siempre contenido; con las gamas ocres claras y azules para organizar estructuras de los sueños. Porque, ¿qué hace el artista sino soñar un mundo y pelearse con la forma y el color hasta darle entidad formal? En estas obras recientes hay un componente más y es la presencia de lo que desaparece, lo que queda cuando algo se pierde. Testimonio de la transformación de la realidad, huella del cambio, nostalgia de una belleza restauradora.

Parte de la imagen doble, reflejada, buscando la sencillez más absoluta. A la conquista del espacio ideal, casi vacío, donde el alma, el espíritu, lo que somos, se solaza. Más que comprender, sentir. En estas obras sin asideros formales, prima la emoción, una melodía discreta y profunda, tal el canto genuino que nace de cada mirada.

## TOMÁS PAREDES

En la serie Renacen las hojas establece un exquisito diálogo, limpio, nítido, bello, muy oriental, de mágicas referencias y libertades electricistas, que articulan un juego de sensaciones plásticas y sensoriales, determinando una evidente presencia. Porque la pintura no es decoración; la pintura es arte que nos zarandea hasta reclamarse necesaria.

Si el arte nos abre puertas y ventanas a paisajes que no sospechábamos, a claridades que no intuíamos, ¿de qué nos habla? Necesitamos alas para volar y eso es lo que hace la imaginación creativa, impulsarnos a sentir aquello que nos conmueve, que descubrimos agazapado en un color, una combinación que le sensibilidad vivifica. Como ocurre en esta pintura, por otros medios, que nos muestra Águeda de la Pisa en el Museo Luis González Robles - Universidad de Alcalá.

Tomás Paredes