

El hecho de que sólo en el subtítulo del libro encontremos al realizador norteamericano David Lynch sugiere que la obra del director de *Blue Velvet* y *Lost Highway* debe entenderse en primer lugar como una excusa ante la que poner a prueba una serie de categorías críticas. A diferencia de otros trabajos biográficos o analíticos como el libro de Michel Chion *David Lynch*, o el de Charo Lacalle *David Lynch. Terciopelo azul, La vida sin nombre* no describe, sino que dialoga con la vanguardista obra de Lynch, juega con ella y la lleva al terreno del inconsciente colectivo, dando como resultado un ejercicio simbiótico en el que la obra de Lynch se enriquece con el texto de Gabriel Cabello y las teorías del joven investigador granadino se ejemplifican en la obra de David Lynch. No le vendría mal al director de *Lost Highway* leer este ensayo, pues con total seguridad le resultaría un redescubrimiento de sí mismo que podría repercutir, para bien, en sus próximas producciones.

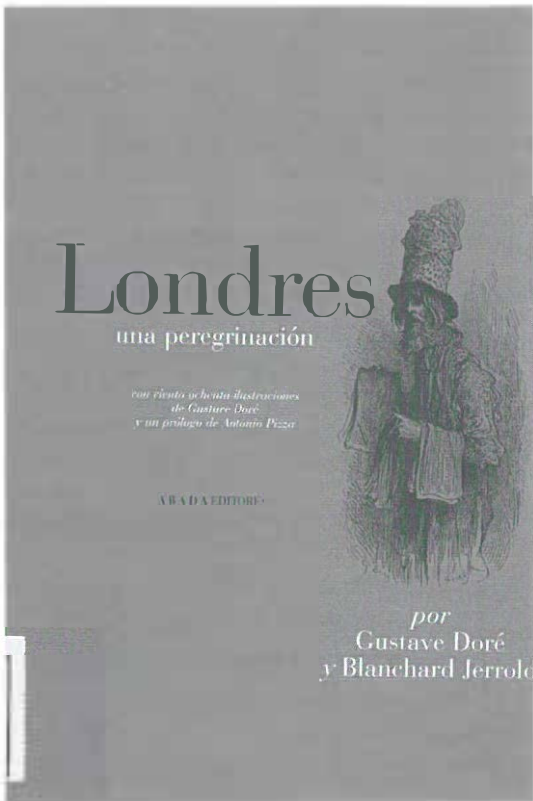
El libro se divide en tres partes que, aun formando parte de una estructura lineal, se muestran bien diferenciadas. En una primera parte, "Imagen, tiempo, historia", el autor establece las reglas del juego del objeto artístico en la postmodernidad mediante un recorrido por la trayectoria de la imaginación en la cultura moderna y las repercusiones en esa historia de la incidencia de la tecnología; en una segunda parte, "La vida sin nombre", aplica estas iniciales propuestas a la obra de Lynch; y, en una tercera, se discuten las categorías hasta este momento utilizadas de Baudrillard y Lacan para ubicar la discusión sobre la cultura visual contemporánea en términos de la transformación postmoderna de las relaciones espacio-temporales.

En la introducción del trabajo, Gabriel Cabello considera que su obra debe "leerse como un simple intento, afortunado o no, de introducir categorías críticas en esa amalgama que se ha convertido en el auténtico *grado cero* de nuestra experiencia cotidiana". Sin duda que este ensayo no lo intenta, sino que lo consigue. Pocas veces una tesis doctoral se convierte en un libro de una dimensión tan universal. Ojalá fuera posible leerlo en otras lenguas.

MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE
Doctor en Historia del Arte.

GUSTAVE DORÉ Y BLANCHARD JERROLD. *Londres, una peregrinación*, prólogo de Antonio Pizza. Madrid: Abada Editores, 2004, 263 pp. y 80 ils.

En el sector de la industria editorial española especializado en libros de Historia y Arte faltaba un proyecto que acometiera la traducción de aquellos textos que, reconocida su importancia por los especialistas, no habían tenido la oportunidad de aparecer traducidos en el mercado español. Abada Editores, en su serie "Lecturas. Fuentes para la Historia del Arte y de la Arquitectura", dirigida por Juan Miguel Hernández León, Juan Calatrava y Yago Barja, viene realizando, desde el año 2003, un esfuerzo muy sobresaliente para poner a nuestra disposición textos tan esperados como la *Historia de una casa* (Viollet-le-Duc), *Los jardines: paisajistas jardineros poetas* (Michel Baridon), los *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (William Gilpin), o *Aircraft* (Le Corbusier), por citar sólo algunos ejemplos de su ya extenso catálogo. En este sentido, la línea editorial de Abada Editores podría llegar a representar lo que, en los años ochenta, significó la aparición de la colección murciana de la Librería Yerba, un arriesgado proyecto que con los años ganó un merecido prestigio. Ahora, en los inicios del nuevo siglo, cabe desear los mejores resultados para una de nuestras más recientes incorporaciones al sector editorial. En esta ocasión han traducido el libro que Gustave Doré y Blanchard Jerrold publicaron en 1872 con el título *London. A Pilgrimage*,



acompañado por un interesante prólogo de Antonio Pízzia, profesor de la UPC y autor, en los últimos años, de importantes estudios y monografías sobre la arquitectura moderna; en uno de ellos, *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna, 1841-1909* (Barcelona, 1998), ya tuvo oportunidad de analizar el significado del texto que en esta ocasión prologa. Fue entonces cuando lo definió como “...un reportaje periodístico cáustico e imparcial, que es presentado como un documento autorizado sobre la vida de la capital inglesa durante la época victoriana” (edición citada, pág. 44).

Aunque algunas ilustraciones del libro han sido utilizadas hace años para acompañar la edición de historias generales del arte, la arquitectura o el urbanismo del siglo XIX (recordemos, por ejemplo, la *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos*, de Michel Ragon), y por lo tanto eran parcialmente conocidas para el lector de lengua española, faltaba algo imprescindible para conocer con exactitud y sin equívocos las intenciones de sus autores: la edición completa del texto al que los grabados de Doré servían de ilustraciones. La lectura del libro nos ofrece una pormenorizada descripción de Londres, pero no tanto de sus monumentos —aunque estén presentes en algunas de sus páginas, como las dedicadas a la Abadía de Westminster, bajo cuya sombra se desarrolla “...

el lado más alegre y brillante de la vida londinense” (p. 141, de la edición de Abada)—, sino de la intensidad de las actividades que se suceden en el espacio de la gran urbe metropolitana. Es un nuevo tipo de descripción de la topografía urbana que se preocupa, ante todo, de mostrarnos Londres como una ciudad del trabajo, de las multitudes y de los contrastes. Estos son, creo, los tres parámetros que están tanto en el guión general como en los pequeños rincones de la narración visual (Doré) y literaria (Jerrold).

Tal vez convenga recordar que cuando apareció el libro, Londres se había convertido en la gran metrópoli que rivalizaba con París. Un colaborador del *Grand Dictionnaire du XIXe siècle* de Pierre Larousse, en su edición de 1867, dos años antes de que Jerrold y Doré iniciaran su peregrinación, supo expresar en pocas palabras el alcance de la dualidad París-Londres: “*Londres —se decía— no es más que una gran ciudad, una aglomeración enorme, el centro de un pueblo poderoso. París por su parte es la ciudad, el hogar común de la vida moderna... es el centro del universo, el corazón de la humanidad*”. Es decir, Londres podía ser una más de las grandes ciudades de la civilización industrial, ahogada por el desorden de su aglomeración —como atestiguan los grabados de Doré o las novelas de Dickens— pero la ciudad, o mejor decir el “hogar de la vida moderna” del que irradian todas las modas, las tendencias artísticas y las corrientes literarias, sólo podía ser París,

el “*corazón de la humanidad*”. Frente a esos títulos, Londres será visto y sentido como una ciudad del trabajo y de la infinitud de escenas pintorescas.

La ciudad del trabajo (“todo Londres trabaja duramente”, p. 51), de la multitud y los contrastes, ofrece a los peregrinos que la recorren numerosas escenas pintorescas que pasan a ser su predilecto objeto de observación. De este modo, lo que Christopher Hussey llamó “el punto de vista pintoresco” se convierte en el filtro que selecciona y valora los temas descritos durante la peregrinación por la ciudad. El tumultuoso trabajo en los muelles de las riberas del Támesis, la presencia de la multitud en acontecimientos diarios que se repiten con obstinada rutina, pero también en ocasiones tan especiales como la regata o el derby, así como su presencia en los nuevos lugares de la sociabilidad metropolitana (los parques, los jardines zoológicos...), son el variopinto material que Jerrold y Doré observan dándose cuenta de una magnitud que se les escapa: la intensidad y complejidad de la vida en la moderna metrópoli. Lo que años más tarde, precisamente, empezaría a ser objeto de atención por parte de la naciente sociología urbana y, en particular, por Georg Simmel.

Ya he indicado que *Londres, una peregrinación* no es un convencional recuento de las bellezas monumentales de la ciudad; nada más lejos de una guía turística. “No somos —reconocen sus autores— más que caminantes en busca de lo pintoresco, de lo típico. Un estudio completo y exhaustivo de todo lo que es digno de atención en la mayor metrópoli del mundo requeriría una vida” (p. 46). Lo que ellos hacen son observaciones sobre la vida en la gran metrópoli, destacando sus acontecimientos y lugares más esplendorosos, pero también ocupándose, con un interés propio del sociólogo aficionado, de aspectos que pueden contradecir la idea de ciudad como lugar obligado de las libertades y la felicidad del individuo, sin por ello quedar afligidos por la supuesta fealdad de los nuevos escenarios metropolitanos. “¡Y dicen que Londres es feo! —exclaman en más de una ocasión—. En seguida descubrimos que está atestado de esquinas y rincones deliciosos, de escenas y grupos pintorescos, y atractivos contrastes de luces y de sombras...” (p. 27, y otras). Tampoco es un texto que, al modo de los que a principios del siglo habían empezado a diagnosticar las múltiples patologías de la naciente ciudad industrial, se adentre en explicaciones sobre las causas de la miseria urbana. En realidad no hay diagnóstico ni remedios en esta peregrinación. Tampoco pretende ser una historia: “Somos peregrinos, paseantes, vagabundos del gran orbe londinense y no historiadores de la antigua capital...” (p. 31), y como tales se limitan a emplear sus capacidades empíricas para “...sentir la influencia mágica de su enormidad” (p. 32). Una enormidad que puede ser bella o fea, pero que será siempre pintoresca ante sus miradas y, por lo tanto, merecedora de más aprecio. Por eso nos dirán que Heine no supo comprender Londres y no fue justo con ella, recordando lo que el poeta alemán había escrito: “Enviad a Londres a un filósofo, pero no a un poeta. La desnuda sobriedad de todas las cosas, la colosal monotonía, el movimiento maquinal, la ausencia de alegría, en definitiva, este Londres desmesurado oprime la imaginación y desgarrar el corazón”. Discrepando con Heine, los peregrinos londinenses descubren sus verdaderos sentimientos frente a la gran ciudad: “Heine no vio la verdad porque no observó con profundidad ni exploró con amplitud” (p. 76). El alemán no comprendió la belleza pintoresca de la multitud; ellos sí, y nos ofrecen esta complaciente definición: “La muchedumbre —dicen— parece una masa de muñecos que ha recibido una descarga eléctrica y gesticula agitando sus miembros como semáforos enloquecidos”(p. 119).

Surgen, de este modo, los numerosos lugares de la miseria, los “oscuros callejones flanqueados de viviendas viejas y destartadas” (p. 40), el lado “más pobre y miserable” de las orillas del Támesis (p. 44), los “sectores más tristes de la gran metrópoli en los que la más tenaz de las rutinas y la ciega especulación los condenan a vivir, esos barrios donde la pobreza de uno agrava la del

vecino y la falta de recursos lleva a los desdichados a buscar consuelo en el alcohol y el crimen” (p. 48), los “callejones y pasadizos oscuros” (p. 55), los “lugares sórdidos y mugrientos con casas humildes y miserables”, las “calles con viviendas marcadas por la pobreza, tabernas y cervecerías de chillonas fachadas, portales abarrotados de niños descuidados y semidesnudos...” (p. 62), la ciudad convertida en “espectáculo de la sordidez” (p. 63). Espacio urbano y viviendas degradados hasta límites que certificaban que la mejor descripción del infierno era el mismo Londres (Shelley). El mundo de Dickens revisitado por dos peregrinos; uno describe, otro dibuja.

Frente a las minuciosas y prolongadas descripciones de los temas elegidos, no debe extrañar el escaso interés mostrado por destacar algunos lugares de la orgullosa ciudad reformada para, como quería el príncipe regente en 1811, futuro Jorge IV, eclipsar al París napoleónico. Cuando los paseantes llegan a las calles del centro londinense, afirman sin rubor que “...la menos interesante es Regent Street y ello a pesar de ser la más bella y majestuosa”, desdeñosa manera de apreciar una obra, por otra parte tan criticada por otros contemporáneos, y de la que A.W.N. Pugin —también aficionado a resaltar los violentos contrastes, pero por otras causas— llegó a escribir en 1836 que no había en ella más que “...nichos de monstruosidades en los que se apiñan indiscriminadamente toda clase de estilos hasta formar una masa informe... Consideramos esas obras como una gran mejora para la metrópolis y, en realidad no son más que una vergüenza nacional”. Cuando además mencionan el nombre del desacreditado John Nash, sólo recuerdan de él —hábil escenógrafo del pintoresquismo urbano—, que fue constructor y “favorito del Príncipe Regente” (p. 129).

Si algo podía llamar la atención de cualquier viajero del continente europeo que recorriese los barrios y calles de Londres en aquellos días, eso era la abundancia de sus espacios verdes. Jerrold y Doré dedican un capítulo, precisamente, a “Londres bajo el verdor del follaje”, apresurándose a destacar que “...el Londres vegetal ofrece al extranjero una fuente constante de admiración y goce”; razón por la cual, algunos de nuestros exiliados que residieron en Londres volvieron dispuestos a crear “jardines a la inglesa” en nuestras ciudades, llegando, incluso, a ajardinar las castizas plazas mayores. El estudioso interesado por la jardinería pública del siglo XIX no encontrará, en este capítulo, ni detalladas descripciones de trazas ni minuciosos inventarios botánicos, sino tal vez algo que creo más importante para comprender el fenómeno del verde público en la ciudad moderna, y que se encuentra en estas palabras: “...las amplias zonas verdes de las que el londinense se enorgullece y por las que lucharía con mayor ferocidad que por cualquier otro derecho o privilegio” (p. 154). En ellas creo ver que sus autores no hacen más que señalar el valor del espacio verde como un bien público en el convulso escenario de la metrópoli moderna. Y aún hay más en esta misma línea, cuando deslizan una sutil crítica del jardín privado en medio de la plaza, al decir que la naturaleza queda “brutalmente separada por una cerca de los pasos de los londinenses” (p. 149), toda una reivindicación del dominio de lo público en la ciudad moderna.

En el siglo XVI, Palladio había tenido el atrevimiento de sugerir que en toda ciudad hubiese una magnífica calle, con los más bellos edificios, para así hacer creer al visitante que toda la ciudad era igual de bella y perfecta, preludiviendo una realidad -¿o tal vez fuera mejor decir trampantojo urbano?- que se intensificó en las grandes operaciones de reforma urbana del siglo XIX. Baudelaire, tan atento a toda experiencia sensible del paseante solitario sumergido entre la multitud metropolitana, escribió en 1864 un poema en el que los desplazados por los infinitos derribos del viejo París reclamaban, como bien pudiera hacerlo cualquier otro pobre londinense, “un lugar bajo las luces”, en expresión que tomo prestada de Marshall Berman (*Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, p. 152). Londres, metrópoli ensombrecida, nueva Babilonia llena de contrastes y siempre en movimiento, podrá algún día convertirse en ruina, pero servirá entonces para recordarnos la gloria de Grecia y la grandeza de Roma. Es esto, en mi opinión, lo que más

les importó a Blanchard Jerrold, periodista, y a Gustave Doré, ilustrador, en su peregrinación por Londres que ahora ha editado con acierto Abada Editores.

ÁNGEL ISAC

Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada

MANUEL GARCÍA GUATAS. *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2004, 190 pp. y 192 ils.

Este libro analiza con detalle la obra de Francisco Marín Bagüés, pintor aragonés con incursiones en el grabado y excepcionalmente en el diseño escultórico. Proporciona además datos sobre la situación social, artística y cultural de Aragón en general, de Zaragoza en particular y de ambos núcleos en su conexión con el marco español y, en la medida necesaria, europeo. Semejante estructura deriva de la adecuada contextualización del objeto de estudio tal como precisa el título de la obra, rebasando éste al convertirse en una fuente de reflexión genérica para abordar los artistas que, como Marín, no se incorporaron a las vanguardias y que constituyen una ingente mayoría.

Nacido en el último tercio del siglo XIX en un pueblo del término de Zaragoza, Marín Bagüés sigue el periplo usual. La temprana predisposición hacia la pintura, reconocida y alentada por el círculo ilustrado del lugar, se concreta en un precoz aprendizaje ampliado con la formación reglada en Zaragoza primero y en Madrid luego, hasta 1902 y 1906 respectivamente. Sus cuatro años en Italia, tras obtener la anhelada pensión a Roma, supusieron, aparte de ser fuente de placer, de entusiasmo jovial y de melancólica evocación en la madurez, la adscripción no unívoca al simbolismo a partir del impacto de Franz von Stuck. Como otros pintores alemanes de raíz académica, éste se volvió hacia el simbolismo acentuando su expresividad. En "Santa Isabel de Portugal", un óleo de considerables dimensiones y fechado en Roma en 1910, Marín testimonia esta filiación traducida igualmente en la forma de tríptico medieval que adquiere la tela y en la simbiosis de ésta con el marco. Con anterioridad, Marín, activo en el retrato y el costumbrismo, en los tipos populares, había oscilado entre el renovado realismo de Casas y el realismo tradicional para el cual y como vía de regeneración se buscaban referentes en el pasado, en Velázquez y El Greco, como hicieron desde los pintores catalanes hasta Sorolla y Zuloaga entre otros, pero también en Goya con quien Marín Bagüés entablaría vínculos especiales por causas diversas: restauración de las pinturas de la cartuja de Aula Dei; instalación de la sala Goya en el Museo de Zaragoza, al cual accedió como conservador; encargo de pinturas murales para la basílica de El Pilar, etcétera.

Los ecos de la modernidad y la lección de la historia se interrelacionan en la obra del pintor que, desde 1913 y hasta su muerte en 1961, residirá en Zaragoza, alternando estancias veraniegas en el

