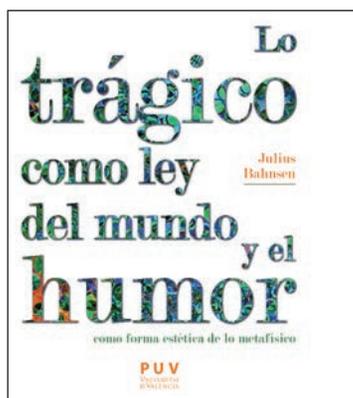


IV. Recensiones de libros

Coordinadas por
Javier Delicado
Historiador del Arte - Universitat de València



Bahnsen, Julius

Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico

Col·lecció Estètica & Crítica.

Publicacions de la Universitat de València, 2015.

175 pàgines.

Estètica & Crítica, dirigida por Romà de la Calle es una colección de referencia dentro del ámbito de la estética que no cesa de enriquecer su catálogo con la publicación de textos clásicos. En esta ocasión nos propone un libro original y necesario para aquellos que quieran comprender mejor tanto la filosofía pesimista como las categorías del humor y de lo trágico.

Julius Bahnsen es un continuador de la tradición pesimista alemana que inicia Schopenhauer. Bahnsen compartía con su precursor y maestro una visión desengañada sobre el género humano. Sin embargo, su filosofía es todavía más desesperada pues no cree alcanzable la renuncia de la voluntad de vivir, fuente de todo sufrimiento; una posibilidad que Schopenhauer creyó vislumbrar en la alternativa ética y en el budismo.

Pero, además, la filosofía de Bahnsen es mucho más concreta. En Schopenhauer la voluntad de vivir (el querer insaciable e insaciablemente insatisfecho) remite a un principio metafísico que precede a la individuación de los distintos seres; en cambio, Bahnsen centra el interés de su reflexión en el plano individual, en la voluntad ciega que enfrenta a los individuos entre sí y también consigo mismos. La expresión «dialéctico-real» con la que denomina

su sistema, está formada por el término «dialéctico», que describe la dinámica de contradicción y enfrentamiento que envuelve la totalidad de cuanto existe; y por el componente «real» con el que parece subrayar la distancia que mantiene su filosofía, interesada por los seres y conflictos concretos, respecto a las abstracciones conceptuales que presiden tanto las reflexiones de Schopenhauer como las de Hegel.

Esta inclinación fenomenológica por lo concreto, aun más que la retórica decimonónica, es la que explica la exhaustiva lógica narrativa que Bahnsen impone a su discurso: cada problemática es analizada desde múltiples y variadas casuísticas, que son ilustradas con un sinfín de pasajes literarios, máximas clásicas y refranes. Todo ello expuesto con una terminología rica y un estilo complejo, repleto de descripciones pormenorizadas y comparaciones inagotables (aunque a veces agotadoras). Debemos destacar, por lo tanto, la plausible tarea realizada por Manuel Pérez Cornejo, tanto para brindarnos una traducción que potencia la claridad del texto, como por la enriquecedora información que aportan sus notas y que permiten al lector acceder a las numerosas referencias literarias utilizadas por Bahnsen en su obra.

Para Bahnsen, tal como anuncia el título de su obra, lo trágico es la ley que gobierna el mundo; o, expresado con unos términos menos maximalistas, la categoría estética que mejor muestra su esencia. Independientemente de nos acerquemos a lo trágico desde una perspectiva ontológica o estética, su universalidad parece indudable, nadie puede sentirse a salvo: «Bajo determinadas circunstancias, lo meramente triste puede dejarnos fríos; pues uno puede decirse: “A mí no puede pasarme algo así; mis medios no me lo permiten”, y seguir tranquilamente el camino. Pero ante lo trágico, tiembla cualquiera» (Bahnsen, 2015: 81).

Bahnsen dedicará gran parte de sus esfuerzos en la presente obra a corroborar la tesis de la universalidad de lo trágico. Ahora bien, la originalidad de su investigación radica en que no se conformará con el análisis de «las formas estéticamente utilizables de lo trágico» (Bahnsen, 2015: 94), es decir, de las obras artísticas y literarias; sino que, mediante su metodología «dialéctico-real», también descenderá al ámbito de la vida diaria para mostrarnos que lo trágico cotidiano (o la cotidianidad de lo trágico) supera y desborda a lo trágico literario. Su objetivo es superar la engañosa escisión que podría producirse entre la singularidad espectacular del

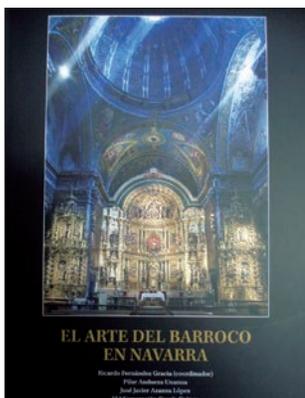
arte y la realidad; pues, las tragedias literarias deberían ser un reflejo de las innumerables y anónimas tragedias reales, no un velo ilusorio que las difuminase con su excepcionalidad: «¿Cae-remos rendidos de admiración ante una Crimilda, porque se entrega para pagar la culpa de la venganza amorosa y del amor vengativo, y levantaremos en cambio la piedra contra una pobre viuda de pueblo [...] que] que supera la profunda e íntima repugnancia que afecta a su voluntad, a fin de ganar con su nuevo matrimonio el pan para los niños habidos en el primero, al que se ha mantenido fiel?» (Bahnsen, 2015: 63). Otra singularidad de la obra de Bahnsen es la importancia que concede al dilema moral como componente y desencadenante de lo trágico. Ya Hegel había observado que una de las características de algunas de las mejores tragedias (la *Antígona* de Sófocles por ejemplo) es que el conflicto no se produce entre el bien y el mal absolutos, si no

en el choque dos posturas en las que hay parte de bien, de razón y de verdad. En cierto modo, aun sin nombrar explícitamente esta teoría, Bahnsen traslada la paridad trágica de fuerzas enfrentadas al interior del héroe trágico, que se debate entre dos principios morales: «Lo malo es que raramente le es dado decidir entre una ruptura fácil y otra difícil de una ruta sagrada, pues la mayor parte de las veces se alzan ante él, con estremecedor equilibrio, aquí el Sí y allí el No» (Bahnsen, 2015: 85).

Lo trágico es la mejor expresión de esta voluntad «auto-escindida». Pero, a diferencia de Schopenhauer, para Bahnsen el arte no es un conocimiento liberador, ni una fuente de consuelo; no provoca el «silencio de la voluntad», ni calma nuestros sufrimientos. Este papel en la filosofía de Bahnsen parece reservado al humor; tema al que el autor dedica la última parte del libro y del que afirma: «Es el espíritu liberado de la herida que le infligen sus dolores inmediatos,

el que eleva a la abstracción las contradicciones de la experiencia anímica, imprimiendo el sello de la liberación anímica a aquellas antinomias duales del sentir y del pensar» (Bahnsen, 2015: 137). El humor –en esto coinciden sus estudiosos– es una cosa muy seria; y, a juicio de Bahnsen, también es un rasgo distintivo de los espíritus elevados, al que solamente los tontos consideran una tontería. Sin embargo, como veremos en la última parte del libro, se trata de un humor de raigambre claramente pesimista; más que una liberación o curación definitiva de la vida, de él sólo nos cabe esperar un alivio momentáneo: «En esto el sarcasmo se parece al nitrato de plata, desinfectante que deja una costra protectora en los lugares dañados y desgarrados por alfileres, de manera que estos duelen menos» (Bahnsen, 2015: 154).

Joan M. Marín



Fernández Gracia, Ricardo; Andueza Unanua, Pilar; Azanza López, José Javier; García Gainza, M^a Concepción
El arte del Barroco en Navarra

Gobierno de Navarra, 2014. 477 páginas
 ISBN: 978-84-235-3369-5

Desde el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra nos llega una novedad bibliográfica de temática artística, dentro de la Serie Arte núm. 47: nos referimos a *El Arte del Barroco en Navarra*, un cuidado volumen, muy ilustrado (excelentes fotografías) del que son autores los historiadores del arte Ricardo

Fernández, Pilar Andueza, José Javier Azanza y M^a Concepción García.

Libro de referencia para los estudiosos e interesados en el arte barroco, ya que estamos hablando de una obra actualizada que compendia y da una visión global del periodo del siglo XVII navarro en las principales áreas artis-

ticas de las nobles artes; así tenemos que se encuentra estructurado en cinco amplios capítulos: –*Aspectos generales* (Ricardo Fernández Gracia): Un repaso historiográfico, donde nos da una visión global sobre los estudios de arte barroco en Navarra hasta el presente, Barroco y sociedad navarra, La promoción

artística (Las instituciones del reino, La catedral de Pamplona y la colegial de Tudela, Las capillas de los patronos y otros santuarios singulares, Los conventos, Los patronatos parroquiales, Los prohombres: sus patronatos, sus residencias y sus dádivas), Maestros, talleres, gremios y consideración social, Evolución y aportes exteriores; –*La arquitectura civil, religiosa y efímera* (Pilar Andueza Unanua y José Javier Azanza López): La arquitectura civil (Las transformaciones urbanísticas, Las casas consistoriales, Los promotores de casas y palacios, Morfología y evolución estilística de la arquitectura señorial, La evolución estilística, El palacio torreado, Pamplona, El valle de Baztan, Tudela, Corella y Cintruéñigo), La arquitectura religiosa (La arquitectura religiosa. Panorama general, El barroco conventual (Navarra, escenario de la «iglesia en la ciudad», Patronos y promotores. El papel de los frailes tracistas, El edificio conventual: un verdadero microcosmos, La iglesia conventual, Fachadas y espacios urbanos. El claustro), Desarrollo de la arquitectura conventual en Navarra (Fundaciones conventuales del siglo XVII: la unidad de criterio arquitectónico, Arquitectura conventual del siglo XVIII. entre la pervivencia y la actualización del modelo), El triunfo del barroco. 1660-1730 (Continuidad espacial y esplendor decorativo, Arquitectura parroquial, Santuarios y basílicas

de devoción mariana y dedicados a los santos, Capillas de patronato, Torres-campanario), La arquitectura barroca en las décadas centrales del siglo XVIII: entre la tradición y la renovación (Un período de confluencia de corrientes, La pugna entre arquitectura y ornato, Los grandes proyectos arquitectónicos de influencia europea, El esplendor de las torres-campanario, Epílogo de la arquitectura barroca religiosa en Navarra), Los grandes proyectos de arquitectura efímera (El arte al servicio de la fiesta, Arcos triunfales y altares, Carros triunfales, Túmulos y catafalcos en las exequias reales etc.); –*Los géneros escultóricos* (Ricardo Fernández Gracia): El retablo barroco: evolución, talleres y artistas (El retablo clasicista, El primer retablo barroco), El apogeo decorativo del Barroco castizo.1690-1740), La etapa rococó.1740-1780, Policromía, Iconografía (Programas iconográficos: algunos ejemplos), El bulto redondo y la escultura importada, Sillerías de coro, cajas de órgano, Púlpitos, cajonerías y otras piezas de ajuar litúrgico, Amueblamiento litúrgico, Escultura funeraria; –*La pintura* (M^a Concepción Gracia Gainza y Ricardo Fernández Gracia): La pintura del siglo XVII, Vicente Berdusán y su obra en Navarra (El hombre y el pintor, Su familia, Personalidad artística, Etapas creativas etc.), pintor foráneo (era aragonés) pero que desarrolló una destacada producción

pictórica en tierras navarras, siendo el más conocido. Otros pintores locales: Tudela, Pamplona y otras localidades (Pintura y pintores en Tudela en el siglo XVII, La casa-taller y los discípulos de Vicente Berdusán), Los pintores locales de caballete en la Pamplona del Seiscientos, Pintores establecidos en otras localidades, La pintura importada del siglo XVII (Un destacado conjunto de pintura madrileña), De Aragón, Castilla y otras regiones, De Italia y Flandes, De Nueva España, Pintores locales de tres generaciones y estilos: José Eleicegui, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle, Los grandes conjuntos de pintura mural y escenográfica, El aporte externo: pintores y pintura foránea; –*Las artes suntuarias* (M^a Concepción Gracia Gainza y Ricardo Fernández Gracia): Joyería y platería (El gremio y cofradía de San Eloy y sus nuevas ordenanzas, El libro de exámenes, Las marcas de la plata, Platería civil y religiosa, Los plateros, Plata hispanoamericana etc.), El grabado (La estampa devocional y sus autores), textiles y otras artes decorativas, Los ornamentos, Otras artes decorativas (biombo, marfiles, arquillas de carey, cristos, porcelanas, piezas de nácar, etc.); finalmente encontramos el apartado de Bibliografía.

Ramón Ribera Gassol



Marín Sánchez, Rafael ***Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI***

Tesis doctoral.

Fecha de lectura: 20/11/2014

Programa de doctorado: Arquitectura, Edificación, Urbanística y Paisaje.

Universitat Politècnica de València

Directores: Javier Benlloch Marco, Arturo Zaragoza Catalán

Tribunal: Manuel Ramírez Blanco, Presidente.

Santiago Huerta Fernández, Secretario.

Antonio Almagro Gorbea, Vocal.

Tradicionalmente, el yeso ha sido considerado tanto por los historiadores del arte como los de la construcción, como un elemento constructivo de escasa entidad, un mero y humilde recubrimiento ajeno a cualquier posibilidad artística o función estructural. El extraordinario trabajo del profesor Rafael Marín Sánchez: USO ESTRUCTURAL DE PREFABRICADOS DE YESO EN LA ARQUITECTURA LEVANTINA DE LOS SIGLOS XV Y XVI viene a reivindicar por el contrario, que su utilización ha sido elemento constructivo fundamental durante los siglos XV y XVI en el ámbito territorial objeto de su análisis.

La investigación saca a la luz unos procedimientos técnicos desconocidos en la Historia de la Construcción abovedada: el uso de sillares prefabricados de yeso, tallados según las reglas de la cantería, en la arquitectura levantina hispana de los siglos XV y XVI lo que constituye sin duda una importante aportación científica al conocimiento de las capacidades estructurales de un material, hasta ahora muy minusvalorado, como se ha indicado en los estudios que se acometen sobre las obras del pasado.

La investigación deja patente que el empleo de sillares prefabricados de yeso constituyó una innovación con base en la tradición andalusí. En las

áreas analizadas, las particulares circunstancias tecnológicas y sociales alentaron la adaptación de la práctica canteril a los modestos y versátiles recursos de la albañilería. Las soluciones localizadas dejan patente el cruce más o menos armónico de esas dos tradiciones, compartiendo los hábitos de manipulación de los materiales (el «Ars») y manteniendo inalterable la «Scientia» (las estrategias de proyecto y montaje) que, en esencia, permaneció fiel a la tradición medieval europea del arte del corte de piedras.

El texto se divide en dos partes donde se afronta por primera vez, con una visión sintética, el análisis de estas técnicas contribuyendo a estructurar un nuevo campo de investigación. En la primera se detallan las soluciones anteriores a la Edad Moderna que pudieran constituir algún posible antecedente. Este breve recorrido abarca otras propuestas complementarias al objeto de estudio. Es el caso de las soluciones a base de yeso vertido y tallado combinadas con entramados de madera o abovedamientos de ladrillo para la ejecución de escaleras, púlpitos, vanos, chimeneas y otros objetos de mobiliario.

La segunda parte se dedica al análisis técnico de la variante más numerosa y diversa: las bóvedas de crucería constituidas por sillares prefabricados

de yeso tallado o moldeado. Tras la oportuna noticia histórica y descriptiva de cada una de las soluciones se acomete su estudio formal y constructivo contrastando los datos recogidos en los trabajos de campo con las estrategias tradicionales de proyecto y ejecución de las crucerías de cantería. El estudio constituye sin duda una original e importante aportación, que ha de servir, para enriquecer el actual estado de la cuestión con respecto a las estrategias de proyecto de las bóvedas nervadas y constituye un referente metodológico que constituirá un importante apoyo que ayudará eficazmente a otros estudios que pretendan aproximarse a las obras del pasado desde la particular perspectiva del arquitecto-constructor.

En resumen: El trabajo de Rafael Marín constituye un sólido texto, excelentemente apoyado en una completa información gráfica, fruto de una dilatada investigación archivística y bibliográfica complementada con un estimable trabajo de campo.

Las conclusiones son de absoluta coherencia y culminan brillantemente una obra insólita que abre inéditos caminos a la investigación histórica de la construcción en el periodo analizado.

Francisco Taberner



Prefabricados de yeso en bóvedas de crucería. Detalle.



Palau Pellicer, Paloma
Galerías de arte en la ciudad de Castellón (1940-1975)

Castellón de la Plana: Diputación de Castellón, 2013
ISBN: 978-84-153-0139-4

Valiéndose de la metáfora de un largo viaje vivencial, donde se entremezclan las voces de sus protagonistas (galeristas, artistas y público), la autora del presente estudio muestra cómo las galerías de arte en la sociedad española del período dictatorial, y en concreto en la ciudad de Castellón de la Plana, desempeñaron un rol fundamental en la difusión del arte como medio de comunicación social y artístico. Una minuciosa investigación constituida por más de treinta entrevistas realizadas a artistas y galeristas, de las cuales se han podido recuperar un considerable número de fotografías, manuscritos y catálogos de exposiciones, además de las crónicas de prensa y anuncios publicitarios, que hacen de esta obra un verdadero fondo documental. Siguiendo con ese símil del viaje, en el que insiste esta profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universitat Jaume I, el libro se estructura en tres grandes bloques temáticos, centrándose el primero de ellos en el contexto histórico y cultural, pasando seguidamente a profundizar en el origen de las galerías y concluyendo con una última parte donde se aborda de lleno su proliferación, así como los/as galeristas que las condujeron y los/as artistas que en ellas participaron.

Sin duda, Palau Pellicer ofrece nuevas líneas de reflexión y análisis en torno a cómo las galerías de arte proliferaron en el seno de una dictadura militar; el modo en que los artistas estuvieron condicionados a la hora de decidir la obra que iban a crear —y aquella que se iba a vender—; la constante asistencia de un público oriundo de una clase media cuyo gusto era eminentemente popular; la presencia de las mujeres artistas y galeristas en este marco contextual de la acción ciudadana; la imbricación de otros elementos ajenos al arte en sí, como fueron la política o la religión; entre otros aspectos de igual relevancia que posibilitan la extrapolación de este fenómeno a otras dictaduras, europeas y latinoamericanas, donde las galerías de arte también se permeabilizaron en ese atractivo lienzo de cromatismo cultural.

La autora sostiene que las galerías escapan a una definición marmórea, aplicable a todas ellas de forma unánime, aunque recalca, en todo momento, que existían importantes puntos en común entre unas y otras. Las primeras galerías de la ciudad de Castellón (1947-1963) surgieron dentro de un panorama social y económico de postguerra no demasiado propicio para el arte y la cultura, además de estar su-

mamente imbuidas por la tradición, el conservadurismo y un academicismo condicionado por la apología del bando vencedor (pp. 26-27). No existía un mercado para el comercio artístico, siendo la Sala Estilo, en 1947, quien ofreció por primera vez una firme alternativa directamente vinculada al arte en la ciudad levantina, aunque su actividad tuviera que complementarse con la venta de electrodomésticos —esta doble faceta funcional se daría también en otras galerías, como fue el caso de la Sala Braulio, la cual compaginaba su vertiente galerística con la venta de marcos, o Regalos Surya, con la de bibelots y otros complementos en su piso de arriba. En este contexto, la burguesía castellanense, poco o nada avezada en arte, compraba paisajes, bodegones y retratos de personajes de sociedad, mientras que los jóvenes artistas del momento se adaptaban a esta algo anodina tendencia. Con todo, Estilo, vigente hasta 1961, como probablemente lo hicieran muchas galerías del resto del panorama nacional, ofreció la oportunidad a muchos artistas noveles de disponer de sus paredes para exponer su obra. Sin otra distracción que la radio, los paseos o el cine, las galerías de arte, fueron también un significativo elemento de ocio urbano, ya que

el público asistente acudía a las salas para deleitarse con las novedades que estos autores ofrecían. Un público que, no obstante, era muy selecto, dado que no ha de olvidarse que Castellón era una ciudad que vivía sobre todo de la agricultura, sin tener la gran mayoría de sus habitantes una sólida formación. Toda actividad social debía de estar arropada por el estamento eclesiástico, dándose, por consiguiente, en la aparición de cualquier establecimiento, todo un protocolo con el que las autoridades locales otorgaban su beneplácito. Así, en la inauguración de Galerías Bernard, creada en 1959, como ocurrió con Estilo, y continuaría haciéndose con las que las siguieron hasta bien entrados los años setenta, el párroco de turno daba su bendición, siendo, a continuación, los asistentes invitados a una copa de «vino español» (p. 115). Sin embargo, pese al peso de la tradición, muy constatable en esta segunda galería que se mantuvo al margen de las tendencias vanguardistas, en el panorama expositivo castellonense, con Galerías Bernard, se implantaría una dinámica de programación sistemática y el importante fomento de los concursos-exposiciones, con lo que el gusto por el arte empezó a adquirir significativa relevancia.

Palau Pellicer señala que las galerías de arte son un fenómeno urbano, por lo que, su creación, se encuentra también relacionada con el turismo. El hecho de estar próxima a la ciudad de Benicàssim, destino vacacional de muchos ciudadanos de Castellón, revitalizó el aspecto comercial de las galerías, al considerarse éstas como el lugar idóneo donde abastecerse de arte para decorar esas segundas residencias

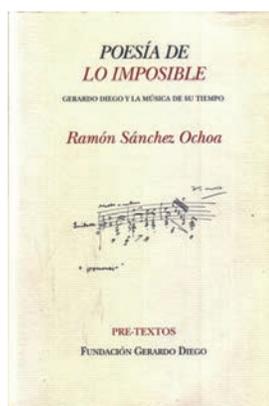
(pp. 27-28). Es en este contexto, entre 1964 y 1975, que se abrieron once galerías de arte privadas en Castellón, una inusual explosión que difícilmente se repetirá en otras ciudades de España y en las épocas que siguieron. La autora de este estudio señala que actualmente sólo quedan la sala Braulio, inaugurada en febrero de 1971, y la galería Cànem, cuya primera exposición se realizó en diciembre de 1974, pero en esos años también aparecieron Derenzi (1964-2009), Galerías Porcar (1970-1975), Regalos Surya (1968) y Sala Cartic (1974) —estas últimas sólo pervivieron durante unos meses—, Artex y Garxoli —las cuales, inauguradas también en 1974, apenas duraron cinco años—, Anastasia Klein y la Sala Nonell, que aparecieron en 1973, cerrando sus puertas en la década de los ochenta, al igual que hizo Aryce (1975-1980). Todas ellas, pese a la decorativa funcionalidad antes aludida, contribuyeron positivamente a familiarizar al público con la expresión plástica y, otras, aunque minoritarias, formas de arte.

Los irregulares ritmos de las exposiciones que se realizaban en estas temporadas, según Palau, hace pensar que el proyecto de creación de estas galerías también estuvo concebido como algo más bien lúdico, y de ahí el desorden o la diversidad de planificación. En los años sesenta, momento en que el éxodo rural nacional contribuyó a que Castellón variara su morfología ciudadana y ritmo de vida al incrementarse su población, las galerías de arte se habían integrado como un complemento más, tanto comercial como cultural, de la dinámica urbana. Cuenta la autora de este estudio que la gente paseaba por el centro de la ciudad, caminaba y se

recreaba con las visitas a las galerías, que se percibían como un comercio más; pero, a su vez, en los trayectos hacia el Teatro Principal, los cines Rialto, Rex y Capitol, y el café en la cafetería Gabis, situada en la esquina de la calle mayor con la Plaza de la Paz, las galerías también eran concebidas como un espacio de ocio más (pp. 285, 392). La gente se paraba a verlas como quien mira un escaparate y, además, entraba, viviéndose, así, una especie de vital necesidad de tener algo colgado en las paredes, capricho, sin duda, acrecentado por el *boom* de la construcción. Poco ha de extrañarnos que Gonzalo Puerto Mezquita (1916-1983), cronista de arte del periódico *Mediterráneo*, en 1974, subrayara que Castellón se había convertido en la ciudad con «la mayor densidad de Salas de Arte y de actividad artística de España» (p. 228). Esta inusual circunstancia hizo que la ciudad se convirtiera en un gran ventanal, donde la gente se asomaba a observar, pero también a aprender —a educarse, pero también a deseducarse (p. 32)— de cómo su realidad podía ser representada desde diferentes lenguajes artísticos.

Por tanto, en este estudio, Paloma Palau Pellicer muestra que el arte de las galerías de Castellón vino marcado por toda una serie de circunstancias que no sólo marcaron el trascurso de la historia de la ciudad en sí, sino que, además, se vio condicionado por las preferencias de un público que sintonizaba en esa extraña mezcolanza de gusto popular en la que comulgaban la tradición y las timoratas tendencias del momento.

Jordi Luengo López



Sánchez Ochoa, Ramón
Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo

Valencia, Pre-textos, 2014.
348 páginas con ilustraciones en blanco y negro
ISBN: 978-84-15576-88-4

Crear materia. Materia hermosa, con la música como modelo estético pero con la amarga premisa –tal vez también útil descargo– de que la expresión musical llega a lugares vedados a las palabras. Esta fue la voluntad, en palabras del poeta, que estimuló la obra de Gerardo Diego (Santander, 1896 - Madrid, 1987), personalidad esencial de la Generación del 27 y de cuya relación con el universo musical se ocupa la obra reseñada. *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria en su XIII edición, ofrece un estudio ordenado y preciso pero además, por fortuna para el lector, profesa un afecto al lenguaje homólogo al de su estudiado. Poesía de la imposible porque, si la semiótica cifra la asemantividad de la música en complejos campos de conceptos, Gerardo Diego escogió un camino bien distinto. El de luchar por, como el mármol que para Chesterton es luz de luna maciza, poder petrificar aquello que escuchó en forma de palabras escritas. Diego recorrió en sus escritos y a través de los más diversos géneros –del poema al ensayo o el programa de mano– todo lo que escuchó a su alrededor. Este libro se ocupa principalmente de la relación de Diego y sus escritos con cinco

músicos fundamentales de su tiempo: Fauré, Debussy, Ravel, Falla y Esplá. En definitiva, articula su credo estético a través de la música y los músicos cuyas letras evocaron

El primer capítulo, “Gerardo Diego, músico” traza gran parte de la biografía musical del poeta a partir de diversos materiales, que incluyen desde grabaciones a un gran volumen de correspondencia hasta ahora inédita. Puede decirse que el estilo del capítulo prefigura el del resto del libro, destacado por una soltura literaria que no desdeña diversas erudiciones, siempre útiles para transitar el pensamiento musical dieguino. En este primer bloque, comienza además a adentrarse en su pensamiento musical con algunos apuntes sobre Bartók y Stravinsky, refiriéndose *Le Sacre du printemps* como un “esplendor bárbaro” con un ritmo conductor de “vida anhelante y salvaje”.

De los escritos sobre Fauré, relativamente tardíos en la obra del poeta pero de presencia importante, se ocupa el segundo capítulo del libro, titulado “Fauré o la poesía elíptica”. Los textos principales de este apartado son tres: “Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré”, cuyo título recuerda a ciertas composiciones de César Franck como *Prélude, Fugue et Variation* o *Prélude, Aria et*

Final, “Góndola negra”, una evocación de Venecia a través de una partitura de Fauré cuyas correlaciones el autor, Ramón Sánchez Ochoa, explora muy convenientemente y “Andante”, igualmente inspirado en el movimiento de una obra de Fauré y repleta de alusiones a los místicos del Siglo de Oro. Referencias a otros textos donde destaca una sublime comparación en términos vegetales y olfativos de melodías de distintos compositores completan el capítulo.

El enfoque del siguiente capítulo, titulado “Debussy o la música liminar” alberga un interesante propósito, pues no solo desvela secretas afinidades entre la poesía de Diego y la de Baudelaire, sino que plantea cuatro orientaciones tomadas en cuatro etapas diferentes del poeta para acercarse a la relación entre música y palabra. Especialmente interesantes son sus reflexiones sobre los dos tipos de arte que existen a su juicio, *el arte expresivo y contaminado de realidad* y *el arte temperado y equilibrado*, que según Diego se encuentra muy a menudo con un muro de incompreensión y que explica para él la popularidad de Beethoven y Wagner respecto a Mozart y Debussy.

“Ravel o la música despierta”, que tiene como apertura –quizá en este caso pudiera valernos obertura– un encuentro

y como cierre una fábula frecuente los encuentros y desencuentros entre el poeta de Santander y el músico francés, al que llegó a conocer y que compararía con un astuto arquitecto. Pero la admiración por la maestría raveliana, la de aquel que *cultivaba flores raras y tejía exquisitas filigranas*, no fue incondicional. En las páginas también encontramos sus asperezas contra el Bólero, que conecta con su desprecio hacia lo reiterativo, llegando a enumerar con sarcasmo cada una de las entradas del tema principal de la obra. La única forma de hacer una síntesis de este artista, capaz para Diego de llegar a lo sublime pero también de descender a lo cargante, es una bella figura contrastante que “mezcla las aguas de la izquierda y las de la derecha, las ya un poco turbias y las todavía apenas aireadas para conseguir un equilibrio dinámico, ya que no el perfecto estático”. Un esclarecedor estudio sobre el homenaje a Góngora titulado “Fábula de Equis y Zeda” cierra el bloque francés. “Falla o la música desnuda” se ocupa de la profusa presencia en los escritos de Gerardo Diego del compositor gaditano, con quien tuvo diversos encuentros –inmortalizados en versos como los de “Falla en la Alhambra (Recuerdo de 1925)” o “Los árboles de Granada”– y un intercambio epistolar que duró dieciocho años. Falla fue para Diego un modelo tanto humano como artístico y de este lugar central

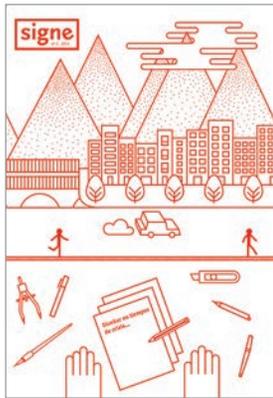
del compositor en el trabajo del poeta se hacen eco las páginas del capítulo. Especialmente deliciosa es la anécdota en la que Falla compara los resortes de una máquina de escribir con partes de instrumentos como la sordina del piano o el pedal del arpa y, tras comprobar su funcionamiento, escribe para probarla *dos palabras perfectas: “Clavicémbalo” y “Debussy”*. Refiriéndose a su evolución estilística, Diego acuñará nombres como Premanuel de Antefalla, que sería retomado posteriormente por varias generaciones de musicólogos. El capítulo también ahonda en la estética del compositor vista con los ojos de Diego, que llegaría a compararlo con Velázquez o Góngora.

El prometedor arranque de *“Esplá o la metáfora levantina”* describe muy poéticamente la famosa fotografía en la que aparecen Diego, Esplá y García Lorca y es el prólogo perfecto para uno de los capítulos más interesantes del libro. Es llamativo que Esplá es, junto a la Fauré, el único compositor cuyo subtítulo no contiene la palabra *música*. Si la de Fauré era, para Diego, poesía elíptica, la de Esplá será una metáfora, esto es, nuevamente una forma de poesía que trasladará a través de sus *ondas melódicas y atmósferas armónicas* el paisaje mediterráneo levantino. Precisamente la elección de la palabra metáfora será una forma de responder a la polémica cuestión del nacionalismo esplasiano en la que el propio

compositor tomaría parte. A pesar de que Esplá permanece en la memoria musical como el compositor de Alberti, bien podría haber sido el compositor de Diego, con el que la colaboró en diversas ocasiones. La más importante fue la Cantata para el XX aniversario de la proclamación de los Derechos Humanos por la ONU, en cuyos detalles se abunda aquí.

El último capítulo, titulado Poesía de lo imposible es una conclusión a modo de coda que recorre los principales ejes que vertebran la estética de Diego, vinculándolos siempre a lo musical a través de los compositores tratados. La dualidad de las categorías de lo clásico y lo romántico primero y de la tradición y la modernidad a continuación es el punto de partida a partir del que Ramón Sánchez Ocaña desarrolla un análisis que, como en el resto del libro, hace compatible lo sistemático con lo cuidado a través de una prosa elegante y llena de guiños tanto al mundo poético como al musical. Esta es quizá una de las más grandes virtudes del libro, la rara armonía conseguida entre una incisiva y abundante documentación y la búsqueda de una expresión ágil, consiguiendo llegar al fondo, los escritos musicales de Gerardo Diego, a través de la forma, la propia belleza despojada de cualquier abigarramiento a la que siempre aspiró el poeta.

Marcelo Jaume Teruel



Revista *Signe* Números 1 & 2.

EASD. Alcoi. 2012-2014.

La revista *Signe* nace en el contexto y en el marco de la docencia en diseño impartida en la Escola d'Art i Superior de Disseny d'Alcoi, por tanto, en principio, este es uno de los pilares sobre el que la revista fundamenta su aparición, es decir, la comunicación, tanto interna como externa de las actividades, proyectos, trabajos que en este contexto se realizan. También pretende ser una herramienta de difusión de las ideas, pensamiento, filosofía de la misma escuela. Pero su vocación no termina ahí, en un alarde quizá de atrevimiento, quizá, también, de cierta inconsciencia, esta revista pretende ser, a la vez, una publicación que vaya más allá del ámbito meramente escolar para ofrecer una publicación para todo tipo de gente interesada en el mundo de la creación y el diseño, una publicación que haga visible las corrientes éticas y estéticas y que sirva de debate y discusión en un mundo tan cambiante y en evolución constante como es el diseño.

Son dos los números que han aparecido, el primero, surgido a partir de un proyecto final de título del alumno Eloy Revert, tutorado por el que aquí suscribe en el curso 2012/13. Desde aquella primera y excelente iniciativa ya se vislumbraba el reto de que el trabajo trascendiera el propósito académico y fuera el germen de una publicación que se proyectara en el tiempo y que tuviera

una periodicidad anual. El segundo número aparece, así, en el curso 2013/14 con la intención de consolidar la publicación y poder hacer realidad ese sueño inicial. En este caso han sido tres las alumnas que han llevado a cabo esta difícil tarea, ellas son Miriam Berbegal, Sonia Conde y Sofía Hernández. Su labor, como ya he comentado, ha sido empezar a consolidar el proyecto, pero con su nuevo impulso, han dotado al diseño de la revista de una mayor contemporaneidad y frescura, han variado su formato, la calidad del papel —más ecológica y cálida—, la tipografía y la estructura de la maquetación, dotándola de un cierto aire de austeridad y acercándola a la tipología *fanzine*. Por otro lado, se ha pensado que cada número gire alrededor de un tema que sea suficientemente abierto pero que sirva de hilo argumental de los contenidos, en esta segunda edición ha surgido la idea de que este hilo conductor sea “diseñar en tiempos de crisis”. Se ha repensado también su documento de estilo que posiblemente sea el que marque las líneas generales a seguir en las próximas ediciones, no obstante, no nos importaría que el estilo de la revista sufriera ciertos cambios de un número a otro determinados, tanto por el tema, como por el hecho de cada uno de ellos estará confeccionado y diseñado por diferentes alumnos; pensamos que esta

trasgresión del modelo editorial puede aportar cierta fluidez y dinamismo a la publicación, una flexibilidad acorde, también con la velocidad de la evolución contemporánea en el ámbito de la comunicación, la creación y el diseño; en este sentido, cabe recordar y añadir que la periodicidad de la revista es de carácter anual y, por tanto, un largo período en el que se pueden producir evoluciones significativas que nos parece importante que se reflejen a todos los niveles en la publicación. El diseño se reinventa y se transforma constantemente en todas las especialidades, un hecho que comporta la demanda de nuevas necesidades que reclaman formas de comunicar y actuar adaptadas a estos cambios y transformaciones. No debemos olvidar, como se ha comentado al principio de este texto, que uno de los pilares de *Signe* es la actividad docente del centro, por tanto, es importante que el alumnado observe, reflexione y adapte en la práctica los nuevos planteamientos conceptuales y estéticos que se puedan producir. Esta función se complementa con las tareas de pre-impresión, impresión y encuadernación en el servicio de reprografía en donde alumnos en prácticas llevan a cabo una experiencia técnica de vital importancia para su futuro profesional. Dentro de este contexto, la escuela mantiene la intención de estar en

contacto con la realidad contemporánea del entorno industrial y de servir de motor dinamizador en el ámbito de la creación, la innovación y la calidad adaptadas al tejido industrial. Desde este objetivo sinérgico con el entorno se pretende una formación creativa y especializada, pero sobre todo, integrada y conectada con la actualidad y con las circunstancias sociales, culturales y económicas. Una sensibilidad adaptada a las necesidades sociales y una actualización constante de las metodologías, contenidos y competencias que se pretenden transmitir al alumnado importantes para su futuro profesional y su formación práctica como diseñadores. Una formación integral que incluye los compromisos éticos del diseñador, parafraseando el título de un conocido artículo de Raquel Pelta, como un importante artífice de la “manufactura de la realidad contemporánea”. Un compromiso responsable con la transformación social más allá de las habilidades técnicas de una profesión, es decir, el diseño entendido como un

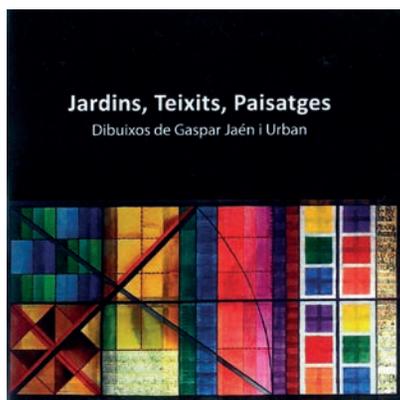
proceso de conocimiento, de reflexión, concienciación y expresión. Entendido, no sólo, como una forma de comunicar mensajes, sino como una forma de explorar cuestiones intelectuales, sociales y culturales.

Desde esta idea, la tarea de los alumnos en la publicación reviste de un ingente trabajo, primero, de reflexión sobre un tema que refleje una realidad del diseño que se está viviendo; segundo, de planificación del trabajo y de la posible estructura de la revista, así como de los materiales-papeles a utilizar; tercero, de la búsqueda de colaboradores con sus respectivos artículos o trabajos, también se incluye aquí la realización de algún artículo por el equipo de redacción; cuarto, búsqueda de entrevistados y elaborar las preguntas a realizar; quinto, revisión y corrección de textos y artículos; diseño y maquetación de la revista, preparación de los artes finales y su imposición; sexto, supervisión de la impresión y encuadernación. Como se puede apreciar, su elaboración comprende no sólo los aspectos

técnicos propios del diseño gráfico, sino que también significa, por parte de los alumnos, una seria implicación con la reflexión centrada en los temas que atañen a los planteamientos, debates y pensamiento de la práctica del diseño en todos los campos.

Somos conscientes de que la experiencia todavía es muy corta y que existen y, muy posiblemente, existirán carencias importantes, pero la intención es que la revista se abra y crezca en colaboraciones de autores que vayan contribuyendo a que se consolide como un serio referente para docentes, alumnos, profesionales e interesados en general en las reflexiones creativas del diseño de estos últimos años. De momento ya estamos inmersos en la elaboración del tercer número que aparecerá en el curso que viene, bajo el *leitmotiv* “humanizando el diseño” y para el que —huelga decirlo— estamos abiertos a cualquier colaboración.

Rafael Calbo



Jaén i Urban, Gaspar
Jardins, Teixits, Paisatges. Dibuixos de Gaspar Jaén i Urban

Universidad de Alicante, Servicio de Cultura de la UA, 2013.

Publicación digital de 240 páginas en color

ISBN: 978-84-695-8576-4

“Jardins, Teixits, Paisatges. Dibuixos de Gaspar Jaén i Urban” es una publicación digital autoría del arquitecto, poeta y pintor Gaspar Jaén i Urban. El CD alberga la serie de documentos gráficos y escritos que se desplegaron en torno a la exposición de pinturas del mismo título que se celebró en febrero de 2013 en la Universidad de Alicante. Con una exquisita calidad gráfica en la reproducción de los materiales, el libro se estructura en cinco grandes apartados o capítulos: el primero y el quinto son literarios, mientras que los tres restantes, intermedios, se corresponden con sus dibujos (***Dibuixos***).

El capítulo inicial, “Presentacions” (y otros) está compuesto por el conjunto de textos de introducción al autor de la exposición y de su obra, así como un grupo de reflexiones sobre la figura del artista (arquitecto de palabras, poeta de pinturas, pintor de textos) y de su reciente producción ‘pictórica’. Los artículos son obra del arquitecto Javier García Solera-Vera, de la artista textil y pintora Teresa Lanceta y de la escritora Virginia Smith. Cada uno, con su particular visión, arroja luces diversas desde las cuales aproximarse a las obras del autor. Los textos son, por orden de aparición y respectivamente, *Dibujos y palabras en la habitación tranquila*, *Donde habita lo efímero* y *Old friends*.

El capítulo segundo, “Acrílics en tela”, despliega la colección de pinturas y dibujos donde el autor ha volcado gran parte de sus investigaciones y preocupaciones sobre temas propios (naturaleza, campos, huertos, jardines, botánica...) que le han ocupado toda su vida, ahora reinterpretados y expresados sin palabras, solo con trazos, texturas y colores —a la fin, dibujos con materia—, a los que se ha dedicado en cuerpo y alma en los últimos años. Los títulos de las pinturas y las fechas ayudan al seguimiento y comprensión de las sendas atravesadas que parecen estar reunidas bajo un tema común para mostrarnos el primero de los horizontes visuales y poéticos del arquitecto: jardines (***Jardins***). El formato casi uniforme de todas ellas, 72 x 52 cm., facilita la asimilación visual de experiencias y experimentos plásticos de gran potencia formal.

El capítulo tercero, “Quadern de Montevideo”, es, en realidad, un recorrido por el interior de uno de sus cuadernos de viaje que siempre le acompañan: textos y dibujos se alternan. ‘Montevideo’ hace mención a la ciudad donde se adquirió el cuaderno de hojas de papel con fibras desde donde arranca el periplo que nos lleva por ciudades del nuevo al viejo continente, de la ribera norte a la sur del Mediterráneo, de la Europa del

sur a la del norte, y del oeste al este del muro de Berlín. Impresiones de acuarela cada dos páginas (par e impar) se adosan tras las páginas manuscritas en cada estancia urbana. Las láminas —excelentes composiciones que sintetizan la contemplación y la observación— sugieren imágenes de luces, colores, olores, materias y texturas de cada ciudad y cada atmósfera, elaboradas con dosis personales de abstracción no exentas, en algún caso, de reducciones figurativas. En cierto modo, estas series de acuarelas alternadas con las páginas escritas definen diferentes tejidos (***Teixits***) en un formato cerrado de 25 x 15 cm. que nos remiten a un catálogo de telas exóticas y raras que se presenta desplegado, abierto. La distinta manera de tratar el dibujo tendrá que ver, también, con el modo de entender el contexto de los mismos pues será este, al final, el espejo donde se reflejarán para afirmarse como lo que realmente son o aparentemente nos parecen. Una serie de relaciones entre los dibujos (o sus posibilidades) derivadas de la propia mirada del dibujante. El dibujo del natural en este contexto hablará, al espectador atento, tanto del objeto del dibujo como del sujeto del mismo.

El capítulo cuarto, “Rius de Londres”, recopila un conjunto de acuarelas en formato constante de 32 x 25 cm.

inspiradas por atmósferas húmedas y medios acuosos. Abstracciones y composiciones dan forma a las visiones fugaces de un lugar o espacio de tiempo concreto que se subraya con su título. El dibujante nos abre su mundo interior simbólico a base de, paradójicamente, mostrarnos su experiencia con el mundo exterior figurativo: de nuevo matrices, cuadrículas, tramas, superficies, manchas, líneas y rayas definen paisajes (**Paisatges**) de la memoria en homenaje a los recuerdos vividos. Como sucede con cualquier dibujo, podemos adivinar los gestos realizados por el autor y su mano, e intuimos más la fuerza de las emociones por la expresividad cromática que por el rastro de las siluetas que parecen diluirse con el paso del tiempo y podemos agarrarnos, como si de un ancla se tratara, a la referencia temporal y espacial rezada en el texto de los mismos. La abstracción, con la que el autor trabaja aquí y en otros puntos, puede entenderse en sus dibujos como una manera de expresar lo almacenado en tanto que recuerdos como estratos decantados de lo vivido. Las lecturas, cuando nos alejamos de lo figurativo, se multiplican. Hay una experiencia habitacional implícita en la trama, pero también poética. Como decimos, navegando en las formas y colores que se nos propone es posible llegar a adivinar los gestos corporales que secuencian dicho resultado.

El capítulo final, “Publicacions”, vuelve de nuevo sobre los materiales intelectuales escritos. Bajo este epígrafe el autor reúne diferentes textos científicos, ensayos y publicaciones que sobre su trayectoria artística han trazado diversos críticos con anterioridad a su producción pictórica, ayudando a definir la topografía previa sobre la que se sustenta la nueva faceta del arquitecto y poeta, así como algunos textos ilustrados propios sobre temas vinculados a la tierra y a la vida que de ella brota. Cierra este apartado y el propio libro, la conferencia dictada por Tomàs Llorens Serra (historiador y crítico de arte) a propósito de la exposición de pinturas. El viaje que nos propone Gaspar Jaén se concluye así con su propia transcripción de dicha lección magistral en un ejercicio que admite múltiples lecturas pero que, indudablemente, nos acerca y nos hace partícipes de la dirección de su mirada. El dibujante y el pensador (poeta y arquitecto) se pone manos a la obra para realizar la tarea de dotar de significantes gráficos en forma de texto a las profundas y cultas reflexiones del crítico de arte que con su disertación “El ojo textil” nos ofrece sugerentes claves nuevas para interpretar la génesis de la pintura moderna y abstracta a partir del paisaje y la naturaleza.

De la misma manera que no existe un museo igual a otro, y el contexto donde se muestra una obra de arte puede

condicionar las lecturas que de ella se extraen, la presente publicación no es solo la suma de sus partes sino que estas, su disposición y su naturaleza, dialogan entre sí y se generan nuevos caminos para su entendimiento que tienen que ver no tanto con una obra en sí como la articulación de varias de ellas puestas de acuerdo. Como decimos, el conjunto propone para que nosotros –lectores, observadores, estimulados pensadores– podamos disponer. En este punto no nos resta más que invitar al abandono pronto de estas líneas con el objetivo de adentrarse en aquellos dibujos, composiciones y textos que son, realmente, los verdaderos protagonistas, donde se podrán descubrir los mundos entrelazados del arquitecto, poeta y pintor a través de su particular visión de Jardines, Tejidos y Paisajes, que no son un todo literal sino partes de horizontes más amplios aún por desplegar. Inevitablemente vemos en esta serie de **Jardins, Teixits i Paisatges** un paralelismo con los tres tipos de dibujos de los que habla John Berger: dibujos que muestran y comunican ideas (tiempo Condicional o **Futuro**), dibujos que estudian y cuestionan lo visible (tiempo **Presente**) y dibujos que se hacen de memoria (tiempo **Pasado**).

**P. J. Jeremías Gutierrez
y A. Martínez-Medina**