

Esta capacidad del retablo, minusvalorado en sus valores arquitectónicos, encuentra en la obra que aquí reseñamos su justa medida. Quizás debamos remitirnos al prologuista de este libro, el profesor Alfredo Morales, que escribía en 1992 un texto sobre «La otra arquitectura» (AA.VV. Catálogo de la Exposición *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1992) demostrando como algunos retablos u obras relacionadas con las artes industriales constituían verdaderas maquetas arquitectónicas alejadas del supuesto preciosismo y decorativismo con que se analizan frecuentemente. Prueba de ello sería el magnífico texto del apéndice documental referido a la biblioteca de Balbás donde figuran autores tan decisivos para la arquitectura de la época moderna como Vignola, Arfe y Villafañe, López de Arenas, Vicente Tosca u otros libros sin especificación de título o autor.

La tercera parte de la obra se dedica a los artistas denominados «Seguidores de la nueva modalidad retablistica» (José Maestre, Tomás González Guisado «El Viejo», Luis de Vilchez, José Fernando de Medinilla, Felipe Fernández del Castillo y Manuel García Santiago). Vuelven a ser pequeñas monografías con un mismo esquema estructural que demuestran, en el funcionamiento de talleres de cualidad irregular, las razones teóricas que sostienen la tesis de la primera parte y las razones de la elección de los dos grandes artistas que nuclean la parte central.

Este trabajo viene, por tanto, a llenar un hueco historiográfico importante, conforma una metodología de comprensión histórica correcta y acorde con los planteamientos mas modernos y abre, a su vez, posibilidades de continuación en la segunda mitad del XVIII (así lo señala Alfredo Morales en su prólogo); pero, también, de relación e influencias precisas, en el caso de Balbás, con América. Este trabajo pone de manifiesto la unidad histórico-artística entre los virreinos americanos y la metrópolis, así como la dificultad de analizar sesgadamente los fenómenos artísticos desde aquí o desde allende. Sevilla era el puerto hacia América, pero también la puerta de América hacia Europa.

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

J. J. NAVARRO ARIZA. *Gaudí. El arquitecto de Dios*. Barcelona: Planeta, 2002. 300 pp. y 31 ils.

*El arquitecto de Dios* es el sugerente subtítulo que utiliza el periodista y escritor J. J. Navarro Ariza como reclamo de atención a una publicación que se encuadra, entre otras actividades y homenajes, dentro de la efeméride conmemorativa del 150 aniversario del nacimiento del maestro de Reus (1852) y que deberá competir con cerca de otro medio centenar de ediciones en papel y, aproximadamente, con una treintena en soporte electrónico con motivo de dicha celebración.

J. J. Navarro Ariza escribe, actualmente, en los diarios *El Mundo* y *Avui*, colaborando, a su vez, con distintas revistas españolas y extranjeras de arte y cultura, siendo responsable, asimismo, de *El último Dalí* (1985), en colaboración con otros autores. En esta misma línea argumentativa, de señalado sesgo biográfico, se puede cobijar su presente monografía del arquitecto catalán que ha merecido la atención de la editorial planeta para incluirla dentro de su colección Planeta Singular.

En su «Nota Previa. A las lectoras y lectores», nos comunica que *Este libro relata la vida de un hombre* y que *Está concebido como una crónica y su intención es divulgativa antes que erudita*. Ciertamente es, pero mucho más que, para ello, intente y consiga, felizmente, contextualizar la vida y la obra del arquitecto en el espacio y en el tiempo en el que ambas, de forma paralela, se desarrollaron.

El cronista distribuye su obra en catorce capítulos que se complementan, finalmente, por un lado, con una bibliografía comentada que, no siendo exhaustiva, es básica para la elaboración de su presente contribución y, por otro, con un índice onomástico que siempre es de agradecer. En su parte central, a modo de cuadernillo, se insertan treinta y una imágenes —retratos, maquetas, detalles arquitectónicos y decorativos, interiores, mobiliario, personajes, etc.—, en blanco y negro, casi todas epocales y de evidente valor narrativo y visual. A todos ellos, precede la «Introducción. El arquitecto de Dios», que les sirve como proemio o, más bien, como frontispicio o avanzadilla de lo por contar, de lo por venir.

Sugerentes epígrafes le permiten englobar y narrar, en sus primeros capítulos, los acontecimientos históricos y el statu quo —internacional, nacional, regional y local— que cortejan el nacimiento del artista («La tierra y la fe»), el aura de misterio que rodea el lugar exacto de su nacimiento (Reus o Riudoms), las influencias primigenias derivadas del oficio paterno —calderero— en las artesanías auxiliares de la arquitectura, la sensibilidad emanada de una orografía y un clima que condiciona, en sus efectos lumínicos, un paisaje y su hábitat de raíz natural, así como los condicionamientos formativos sociales y religiosos que, asimilados desde su infancia, cristalizarán años más tarde.

«La forja de un creador» se inicia en otoño de 1868 con la llegada de Gaudí a Barcelona. Allí, mientras la morfología urbana tomaba aspecto de cuadrícula —marco de sus más celebradas creaciones—, completaría sus estudios el joven Gaudí a la sombra de la iglesia Santa María del Mar, arquetipo temprano que, por la *osadía de su construcción y la pujanza de la Cataluña y Barcelona medievales* —financiación popular—, serán compatibles con los *ideales arquitectónicos* —ya patentes en las ruinas del Monasterio de Poblet— y *sociales* del arquitecto reflejados tanto en la capilla de la Colonia Güell, como en el proyecto del Templo Expiatorio.

Del carácter ecléctico de su etapa de formación —profesores, arquitectos y teóricos del momento (Viollet, Ruskin y Morris)— destaca el autor, aunque muy someramente, la más que posible influencia de esa avalancha icónica exótica que, reflejo de la expansión colonial, llevaban inherentes las revistas ilustradas de la época. Entre *ese auténtico festín visual*, resaltan *las abigarradas acumulaciones de la arquitectura india y la función simbólica de la ornamentación* que se delatan en el proyecto de fin de curso donde dibujaba la puerta de un cementerio y que estarán presentes, conceptualizadas en su esencia, en posteriores trazados arquitectónicos.

Un titular filmico como «El nacimiento de una nación» permite a Navarro Ariza contextualizar, histórica y emocionalmente, la vida del artífice y su aventura creativa en una Barcelona finisecular de aspiraciones nacionalistas. Las figuras de Antonio López —marqués de Comillas— y Joan Güell —padre de Eusebi— marcan a nivel económico y político, entre otros, los inicios de un desencuentro decimonónico de la oligarquía y burguesía catalana —comercial e industrial— con el centralismo imperante. Junto a dicho germen, de carácter laico, un sector del clero católico (Josep Torras) reivindica sus propiedades e influencia ante las corrientes materialistas que imperan en Europa. Todo ello bajo los acordes mitológicos, virtuales si se quiere, del poema épico *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer o de la epopeya mística *Cant espiritual* de Joan Maragall, que darían lugar al renacimiento de la identidad catalana, con su *seny* —prudencia— y su *rauxa* —arrebato—: la *Renaixença*.

En «El poder y la utopía» se plantean los primeros encargos (Comillas —donde destaca la fantasía oriental de su glorieta con forma de turbante—; Casa Vicens; Farmacia Gibert o el rediseño global de la Cooperativa Mataronense de Pagés) y proyectos del ya arquitecto (Casino en San Sebastián y la nueva fachada de la Catedral de Barcelona) que, con distinta fortuna crítica, plantean la dicotomía de un técnico idealista al servicio de clases sociales antagónicas. En este capítulo, aprovecha el autor para historiar las cuitas amorosas del joven arquitecto, desmintiendo las hipótesis sobre su posible homosexualidad y ofreciendo, como *mucho más pertinentes* e interesantes, *la sublimación profesional y religiosa que Gaudí llevó a cabo con sus pasiones y apetitos*.

«La primavera de un creador», recrea la voluntad gaudiniana de identificar la obra de Dios con la naturaleza y expandirla a la urbe (Casa Vicens) y el inicio de una relación profesional con Francesc Berenguer, que durará hasta la muerte del joven aprendiz. Asimismo, la construcción de un pequeño pabellón de verano (El Capricho/Comillas) que, junto al anterior, nos llevan a una reinterpretación muy personalizada del medievalismo islámico. En ese mismo año (1883), «El hombre que movía el mundo con la mirada», entrará en la leyenda al hacerse cargo de la dirección del proyecto de la Sagrada Familia, *síntesis final de todo el proceso creativo gaudiniano*, gracias al sueño del librero Bocabella.

En el capítulo siete, contrasta las diferencias sociales existentes entre las viviendas de las clases medias y altas, sus condiciones de vida, y las obreras —informe de Pedro García Faria (1890)—, en un periodo que culmina con la Semana Trágica y que coincide, paradójicamente, con el esplendor de las construcciones modernistas catalanas, entre ellas las de Antoni Gaudí. Junto a la trascendencia y descripción de la conserjería y caballerizas de la finca Güell —verja del dragón— en Pedralbes, sobresale la interrelación existente entre la Exposición Universal (Barcelona, 1888) y la edificación del Palacio Güell, «El palacio de un moderno príncipe cristiano».

En «El obispo guerrero y la morada mística» se detiene en dos obras que *marcaron su carácter y su evolución posterior*: el palacio Episcopal de Astorga (León) —para Joan Baptista Grau— y el Colegio de las Teresianas (Barcelona) —sacerdote-promotor Enrique de Ossó—. La crisis sufrida por el arquitecto (1894), «Penitencia y exaltación», estarán motivadas, en cierta medida, por las desavenencias de su amigo Verdaguer con Claudio López —2º Marqués de Comillas—, el cual, por otro lado, propiciará el único viaje de Gaudí a África, para el proyecto irrealizado de las misiones franciscanas (Tánger) de tan hondas repercusiones posteriores.

El reconocimiento a la Casa Calvet —revisión gaudiniana del barroco— como la mejor fachada del Ensanche —igual premio existía en la capital francesa— creemos que debe deshacer el equívoco y el término peyorativo (fachadismo) empleado, en más de una ocasión, a la hora de analizar la filiación estilística de un edificio. La epidermis del inmueble es el reflejo que el propietario quiere exteriorizar de su clase social, de ahí su importancia y, por otro, no hay que olvidar que las rigurosas ordenanzas municipales y el propio trazado urbano hacen muy difícil alardes en planta o en altura —sin la reprobación o sanción correspondiente— siendo el frontis del inmueble su principal marco de definición estética.

«El misterio de la cripta prodigiosa» se inicia con una serie de anécdotas vivenciales en torno a la lectura, dieta —vegetariana—, adicciones, hábitos, métodos de trabajo y carácter del arquitecto cuando ronda la cincuentena, fecha en la que comienza su obra en Santa Coloma de Cervelló. La Colonia Güell, como experimento social, trató de convertirse en *una especie de aristocracia obrera de su tiempo*. En ella destaca el inicio de colaboración con Joan Rubió y la supervisión de Francesc Berenguer en uno de sus mayores logros espaciales y plásticos: la cripta. En ella, *el arco parabólico es el motivo recurrente y la clave de toda la estructura*.

«La reivindicación de la naturaleza» analiza, por un lado, la adecuación simbólica del inmueble a un lugar mítico de la historia catalana como es Bellesguard y, por otro, la operación inmobiliaria del Parque Güell, dentro del marco económico de principios de siglo (XX) —sin referencia a que la repatriación de capital catalán tendrá como nuevo punto de destino el Norte de África—, donde construcción y naturaleza gozan de un extraordinario maridaje gracias a la incorporación al taller de Jujol.

Tras un breve apunte sobre la participación de Gaudí en el Café Torino, se centra en «La catedral insular...» y su proyecto de restauración, que no es otro que devolverle *la grandiosidad espacial que tenía en su origen el templo gótico*. Dentro del presente epígrafe engloba, asimismo, la Casa Batlló

como verdadero triunfo *de las diversas artesanías aplicadas a la construcción*, y la rutina diaria en la vida del arquitecto.

Los dos últimos capítulos se centran, por un lado, en la «Casa de Dragones» —según Clémenceau—, clara alusión a La Pedrera, donde la *inventiva espacial alcanzaría su punto culminante* y, por otro, en la Sagrada Familia, «La crisis, el templo y el tranvía número 30», donde tras el agrio proyecto fallido de un hotel en Nueva York, de claras reminiscencias hindúes —Templo medieval de Bhubaneshvar (Fagiolo, M. «La catedral de cristal». En: ARGAN, G. C. *et al.* *El pasado en el presente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 221)—, entronca tangencialmente con la montaña cósmica —o la naturaleza universal— y el mito de Oriente —o la iconografía cristiana— que subyacen en el programa Expiatorio.

El tranvía n.º 30 mantuvo su recorrido sin alterar su línea y con el tiempo dejó de existir. El presente libro, con sus carreras marcadas, invita a su lectura, bajándonos en cada parada cada vez que nos apetezca en el ciclo vital de nuestro arquitecto más universal, cuyas últimas palabras, según su buen amigo Joan Matamala, fueron: *Mañana venid temprano, que haremos cosas muy bonitas*.

SALVADOR GALLEGRO ARANDA

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

MIGUEL CABAÑAS BRAVO. *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Madrid: Espasa Calpe, 2001 (*Summa Artis*, vol. 48). 507 pp. y 297 ils.

Mil veces se ha dicho ya que las obras de arte son reflejos fidelísimos del momento histórico que las ve nacer, del pensamiento y los valores de la sociedad que las produce. El siglo XX, cuyos límites cronológicos apenas acabamos de superar, fue una época de dramáticas oscilaciones políticas y económicas; sucesos, inesperados a veces, que alteraron decisivamente el orden mundial; tensiones de todo tipo y profundas transformaciones en la sociedad que, claramente, dejaron su huella en el arte. Un periodo de cambios en el que las distintas corrientes de pensamiento y los diversos movimientos sociales y estéticos se suceden en el tiempo con una rapidez hasta entonces desconocida, desembocando, ya dentro de lo puramente artísticos en una inquietante cascada de tendencias creativas que revuelven las bases tradicionales de la figuración e indagan en la posibilidad de establecer nuevos vehículos plásticos y nuevos códigos expresivos. Fruto, todo ello, del espíritu de ruptura y afán experimental subsiguientes a la rabiosa superación de las formas históricas de la cosmovisión, de la reacción más encendida contra los rancios modos de ver y representar el mundo.

Desde comienzos de los años treinta y hasta nuestros días el panorama inicial se ha visto brutalmente complicado y enriquecido. La crisis económica desatada en el otoño de 1929, el avance de los regímenes totalitaristas, la Guerra de España, la II Guerra Mundial, la división del mundo en dos bloques... serán acontecimientos que afectarán hondamente a la vida y el arte de cada momento, sacudidos por los hechos y tomando cartas en ellos. Paralelamente, la fundación de los primeros museos de arte contemporáneo consagra y academiza los logros de las vanguardias de principios de siglo, ya históricas, y París perdía su capitalidad artística en favor de Nueva York, que acogía entusiasmada los nuevos derroteros de la creación.

Este periodo, más amplio por su variedad que por su verdadera extensión temporal, es el que analiza y resume Miguel Cabañas Bravo en este libro de fácil lectura y magnífica presentación. El autor, científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y jefe de su Departamento de