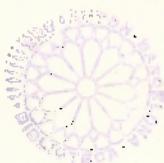


# BOLETIN DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS *de Barcelona*



Re 2  
—  
3  
—  
4



## LA NATIVIDAD

FRAGMENTO DE UN TRÍPTICO DEL SIGLO XIV;  
ESCUELA CASTELLANA. MUSEO MARÍS.

EL DIRECTOR Y EL CLAUSTRO DE PROFESORES  
DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTI-  
COS DE BARCELONA SE COMPLACEN EN FELI-  
CITARLE LAS PRÓXIMAS FESTIVAS DE NAVIDAD  
Y AVGURARLE UN PROSPERO AÑO NUEVO.



# ENSAYO

## BOLETÍN DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS DE BARCELONA

7

---

### S U M A R I O

GLOSARIO PEDAGÓGICO, por F. Marés • SALVADOR GURRI, TERCER DIRECTOR DE LA ESCUELA DE LA LONJA, por César Martinell • RELICARIOS DEL MUSEO MARÉS, por J. Subías Galler • COMENTARIO SOBRE LA EXPOSICIÓN DE TRABAJOS DE FIN DE CURSO 1955-1956, por Juan Cortés • EVOLUCIÓN DE LA COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA Y DE LA FABRICACIÓN DE TIPOS, por F. Bachs Mensa • EL TEMA LITÚRGICO EN NUESTRAS ESCUELAS, por J. Ferrando Boig • ALGUNAS NOTICIAS SOBRE EUDALDO PRADELL, por J. B. Solervicens • ALABASTROS INGLESES MEDIEVALES, por M. Olivar • GRABADOS XILOGRÁFICOS EN COLOR, por A. Ollé Pinell • RENOVACIÓN PEDAGÓGICA EN LA SECCIÓN III, por Federico P. Verrié Faget • SECCIÓN INFORMATIVA

# GLOSARIO PEDAGÓGICO

por Federico Marés

Director de la Escuela de Artes  
y Oficios Artísticos de Barcelona

Las oposiciones y el plan de reforma.

*Siguiendo las directrices mantenidas en este glosario, dedicar atención especial a cuantos temas incumben a la Enseñanza, no podíamos dejar sin comentario el relativo al régimen de oposiciones, por constituir el eje alrededor del cual puede girar el éxito o el fracaso de aquélla.*

*Ya hemos señalado, en esta misma sección, nuestras dudas sobre la eficacia de toda reforma de la Enseñanza, si en ella no se estudia y resuelve, con la primacía que le corresponde, el sistema que rige la selección del Profesorado.*

*De poco nos servirían los métodos más modernos, los alardes de arquitectura y las instalaciones más completas, si no se dispusiera de la posibilidad de seleccionar el Profesorado más idóneo y competente. Toda escuela vivirá a precario y el problema de la Enseñanza quedará sin resolver, si no se cuenta, en primer término, con la competencia del profesorado.*

*Dijimos, con mayores razonamientos, en acto académico solemne, que la mejor Escuela será siempre aquella que cuente con la eficiencia del mejor maestro.*

*Conocemos, por experiencia, lo que dan de sí las oposiciones, en su doble punto de vista: el de opositor y el de tribunal.*

*Pero, hoy, procuraremos enfocar el tema bajo un tercer punto de vista: el de Director que atiende primordialmente a la conveniencia de su Escuela al valorizar los intereses de la enseñanza; y así estas líneas irán ava-*

*ladas por la experiencia, pero, a la vez por un alto sentido de la responsabilidad.*

La valoración de la enseñanza artística.

*Si en el orden especulativo intentásemos una síntesis de lo que es la enseñanza, podríamos constatar cómo el individuo se valora en ella como elemento — célula — de una organización — la sociedad — en la que vive y se desarrolla, y dentro de la cual deberá desempeñar y cumplir su misión.*

*Esta consideración valorativa del individuo como parte integrante de una comunidad, lleva conexa análoga consideración en cuanto al plan pedagógico se refiere: la sistemática del método común.*

*Si del concepto genérico de la enseñanza, descendemos al particular, para ceñirnos concretamente a la enseñanza artística, veremos cómo ésta difiere de aquélla en lo sustantivo: la valoración del individuo, no como parte o célula de una entidad común, sino como individualidad propia, independiente, al reconocer en ella la presencia de la personalidad innata del artista.*

*Y si enfrentamos la enseñanza artística con otra enseñanza de tipo científico, veremos cómo, superpuestas inicialmente, se distancian, después, una de otra; cómo siguen una trayectoria distinta, de orientación opuesta, como opuesto es el concepto de los valores relativo y absoluto que constituyen el punto de partida de ambas enseñanzas.*

*Sin penetrar de lleno en el terreno de la*

*especulación y del análisis, no dejaremos de señalar que el Arte no trata de descifrar, sino de sentir, de llevar su creación por regiones del espíritu inasequibles a las ciencias.*

*Precisamente en el desglose de los conceptos arte y ciencia — el mundo de los imponentes, de los valores subjetivos, y el mundo de la precisión y el método, de los valores objetivos —, encontramos las directrices que centran el camino que a cada uno corresponde y que constituirán la base argumental de nuestra tesis.*

#### **El confusionismo. Corregir y enseñar.**

*Antes de entrar en el fondo de nuestra tesis debemos prevenirnos contra cierto confusionismo existente en la enseñanza artística, a fin de aclarar lo que realmente debería entenderse, frente a lo que se entiende, por arte de enseñar.*

*Ha persistido con demasiada frecuencia el equívoco de suponer que el arte de corregir y el arte de enseñar eran una misma cosa, olvidando que corregir y enseñar son dos conceptos distintos, pero no opuestos, antes bien complementarios, insustituibles e inseparables uno del otro.*

*No será difícil aclarar lo que debe entenderse por arte de corregir y por arte de enseñar; bastará consultar el diccionario para comprender que el concepto corregir equivale a rectificar, subsanar lo errado, mientras que el concepto enseñar, con horizontes más anchos, equivale a selección, encauce y estímulo de la vocación temperamental.*

*El confusionismo de suponer que el arte de corregir equivalía al de enseñar, trajo a la enseñanza artística no sólo una desviación conceptual, sino, a la vez, una merma de sus posibilidades pedagógicas, al limitar la atención y preferencia a los valores objetivos de*

*la línea y de la forma, olvidando por lo general los valores subjetivos de la formación y del espíritu.*

*La persistencia de este confusionismo ha influido en el régimen de oposiciones, siendo una de las causas de su fracaso.*

#### **El profesorado de nuestras escuelas.**

*Nuestra enseñanza, como todo cuanto al Arte se refiere, tiende a rebelarse, en lo fundamental, a toda tendencia a la sistemática, a los planes preconcebidos, al método anquilosado y a los conceptos cerrados y rígidos.*

*La formación artística requiere libre campo de acción experimental en el que el profesor pueda, en el más auténtico concepto pedagógico, crear enseñanza, enseñanza viva, que permita, en cada caso, seleccionar aquellas normas más apropiadas a la vocación temperamental del alumno.*

*De lo que se desprende que el Profesorado de nuestras Escuelas deberá poseer un espíritu observador, un instinto de captación agudo, que le permita descifrar las posibilidades innatas, los matices recónditos de la personalidad en germen del artista, y encauzar debidamente su desarrollo.*

*No debemos, pues, olvidar la serie de imponentes que condicionan la enseñanza artística y que requieren del profesor una sensibilidad despierta y ágil.*

#### **El mejor "artista" no suele ser el mejor maestro.**

*Ya se repitió muchas veces que el mejor artista, no suele ser el mejor maestro; al contrario, un artista modesto puede formar a otros de verdadero genio. Es una equivocación suponer que quien sabe dibujar o modelar ya puede ser apto para enseñar; antes bien se diría, que, en el Arte, transmitir y poseer nunca fueron lo mismo.*

*Este confusionismo explica, a la vez, el número crecido de opositores que proporciona el ex-alumno que, hallándose aún en pleno entrenamiento del ejercicio de copia adquirido en la Escuela, se encuentra en un terreno propicio a la valoración preferente; en contra, el elemento responsable, de superior experiencia y probada capacidad, que por discrepancia con el sistema, se mantiene al margen de la oposición en perjuicio de la enseñanza.*

*El profesor debe poseer la experiencia que tan sólo los años de reflexión, de trabajo y estudio, pueden proporcionar. ¿Qué podrá enseñar una juventud sin experiencia, precisamente en el momento en que va a iniciar la lucha, cuando se le abre el camino incierto? Difícilmente podrá ser un discreto maestro quien poco tiene para enseñar y tiene, no obstante, mucho que aprender.*

*No olvidemos que para la juventud no puede existir mejor suerte que el hallazgo de un maestro que le brinde el fruto de su mejor experiencia.*

#### **Las oposiciones.**

#### **Sus deficiencias fundamentales.**

*Sorprende ver cómo en las oposiciones los ejercicios de tipo pedagógico, siempre insuficientes, suelen estar postergados a un segundo plano, para dar paso preferente a los ejercicios técnicos en los que la pura habilidad manual es confundida fácilmente con los valores auténticos del dibujo y de la forma.*

*Pretender seleccionar el Profesorado a base de unos ejercicios de dibujo o modelado, de estatua o figura, o desarrollo de un tema, es desconocer cuál es la verdadera misión del profesor; olvidando con demasiada frecuencia que saber dibujar y saber enseñar suelen ser dos cosas distintas. En esta confusión de suponer que quien sabe una cosa ya sabe ense-*

*ñarla, radica el fracaso de las oposiciones y su sistema.*

*Los ejercicios de suficiencia pedagógica que deberían dar la norma de la posible capacidad del futuro profesor, se reducen a la lectura de la memoria sobre el plan de enseñanza y el programa de la asignatura; trabajos que generalmente carecen de base, para discernir la capacidad del opositor, unas veces por desconocimiento y otras por desviación del tema; cuando no es así, suelen carecer de garantía, por cuanto es corriente y sabido que, en muchos casos, no tienen la más elemental originalidad.*

*En cuanto al segundo ejercicio pedagógico, considerado el práctico, que por serlo debería constituir la piedra de toque de la oposición, carece de interés, ya que suele reducirse a una simple corrección a la ligera de un trabajo sin trascendencia alguna. Estos ejercicios, como ya se dijo, deberían constituir el eje modular de la oposición; tal como suelen realizarse hoy carecen de toda eficacia.*

*Aparte de estas consideraciones sobre los factores esenciales, no podemos pasar por alto otras consideraciones de tipo menor que, en el orden de la psicología humana, suelen tener una influencia decisiva. Toda oposición implica, sobre el temperamento humano y, particularmente sobre la sensibilidad del artista, una influencia capaz de alterar la normal reacción de sus posibilidades. Unas oposiciones que pueden mermar las facultades normales del opositor, por interferencia de factores circunstanciales, no pueden, en conciencia y en razón, aceptarse como elemento de selección del Profesorado.*

*Unas oposiciones realizadas en breves días, en las que pueden pesar consideraciones temperamentales de orden psicológico y físico, en las que es muy difícil dar de sí lo que uno ver-*

daderamente sabe y vale, y que tan solo pueden beneficiar a los más audaces, no pueden aceptarse de una manera decisiva para un acto de tanta responsabilidad.

#### Nuestra responsabilidad.

*Nuestra opinión, discrepa, pues, del sistema de oposiciones, en cuanto a la enseñanza artística se refiere. Hay una serie de razones que pesan en nuestro ánimo, justificadas a través de una larga experiencia en la enseñanza.*

*Unas oposiciones fundadas en unos ejercicios de improvisación a plazo fijo, en las que el factor suerte puede desempeñar un papel importantísimo y en las que se carece de los elementos de juicio suficientes para valorar la auténtica capacidad vocacional del futuro profesor, no pueden merecer nuestra conformidad como base de selección del Profesorado y mucho menos tratándose de unos nombramientos con carácter vitalicio.*

*Si pensamos en las consecuencias que pueden acarrear estos nombramientos en propiedad para un futuro inmediato, se verá que bien vale que meditemos un poco serenamente sobre ellos.*

*Se impone transformar en lo esencial el sistema que rige la selección del Profesorado con una solución más justa que sitúe y valore en primer plano, la capacidad pedagógica del opositor, hasta hoy poco menos que relegada a último término. Si se dijo, remachando de nuevo, que se puede modelar o dibujar una figura con más o menos maestría y ser, no obstante, un pésimo profesor, se habrá de reconocer como lógica esta prelación en el orden regulador de conceptos valorativos, al traer consigo, dentro de una superior equidad, una mayor comprensión en la selección*

*del elemento mejor preparado para la enseñanza.*

*El ideal sería, y a ello vamos, que el mejor conocedor de su arte, fuera, a la vez, el mejor profesor.*

*Aspiramos, ante todo, a dar paso libre en la enseñanza a cuantos se sienten inclinados por vocación hacia ella; a cuantos puedan aportar, como fruto de una experiencia vocacional, la ilusión de su fe y el tesoro de su entusiasmo, que tanto necesita la juventud de hoy.*

#### Nuestro plan. Consideraciones previas.

*El desarrollo de nuestro plan supone un reconocimiento previo: la consideración de superior categoría para aquellas Escuelas que ya supieron hacerse acreedoras a ella en los certámenes nacionales de Escuelas de Artes y Oficios Artísticos, celebrados en los últimos años en Madrid, Barcelona y Valencia.*

*Este reconocimiento oficial de una categoría cimentada en una labor que ya alcanzó consagración, significa, más que una distinción pomposa y hueca, una medida de tipo pedagógico de la mayor eficacia para la enseñanza.*

*No podemos olvidar que la mayoría de nuestras Escuelas se hallan establecidas en ciudades que, al carecer de ambiente y vida artística, muévense dentro de un círculo de limitaciones que trascienden en la baja forma tan puesta de manifiesto en los certámenes a que nos hemos referido. Precisamente para estas Escuelas tan necesitadas de aientos y estímulos, las Escuelas superiores podrían desempeñar una misión de gran alcance.*

*La aplicación del plan exige, además, el reconocimiento implícito de una justificación conjunta; confianza de la Superioridad a la dirección de la escuela y, reciprocamente, por*

parte de ésta, competencia y honorabilidad reconocidas.

De amplias facultades dispondrá la dirección, pero con plena responsabilidad; facultades que le permitan seleccionar aquellos elementos más idóneos a la enseñanza y más afines a la Escuela; responsabilidad que le obligue a la mayor exigencia en el desempeño del cargo.

La misión de la escuela superior estaría encaminada, primeramente, a trazar un plan de reajuste de aquellas escuelas que se le hubieren asignado. Señalar normas y directrices de orientación; establecer ciclos de conferencias, cursillos técnicos, cursos de ampliación para profesores y, sobre todo, mantener una revista que podría ser la misma que publicamos en nuestra Escuela, debidamente ampliada, que recogiera cuanto de interés nacional e internacional afectara a la enseñanza y a las artes suntuarias y, en general, pudiera servir para la formación cultural y artística del profesorado.

#### Las etapas de su desarrollo.

A base de estos reconocimientos previos, supervisión tutelar de la escuela superior, y plena autoridad de la dirección, el plan a desarrollar para la provisión del profesorado tendría dos etapas: una etapa inicial de concurso-convocatoria, y otra decisiva de ejercicios de prueba; la primera, puntuable, de selección; la segunda, práctica, de suficiencia y capacitación.

Podrían presentarse al concurso los que tuvieran aprobados los estudios propios de la asignatura vacante, en una de las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes, o en una de las Superiores de Artes y Oficios Artísticos, que se designen.

Una vez cerrado el plazo de admisión de

instancias y una vez revisadas por la Sección del Ministerio, el expediente sería remitido a la Escuela superior que correspondiera, para su estudio y cumplimentación.

Un tribunal integrado por cuatro profesores presididos por el director de la escuela superior respectiva, determinaría la puntuación valorativa de méritos de cada aspirante; el que obtuviera mayor puntuación de méritos sería nombrado con carácter interino, por un curso y en calidad de prueba, profesor de la asignatura.

Si la labor realizada durante el curso mereciera el beneplácito del claustro, se prorrogaría el nombramiento hasta dos veces consecutivas. Al finalizar los tres cursos se valorará la labor conjunta no sólo en cuanto a su eficacia técnica y artística, sino también en cuanto a la influencia ejercida sobre la moral del alumno en lo relativo al estímulo de su vocación y de sus posibilidades. Si el informe del claustro fuera favorable, se elevaría a la superioridad la propuesta para el nombramiento definitivo (1).

Así, sobre la marcha, día a día, el profesor, en circunstancias normales, podría exponer su programa y desarrollar el plan discurriendo con los alumnos, y en el transcurso del año quedarian de manifiesto, sin sorpresas ni equívocos, sus posibilidades, la auténtica predisposición vocacional, su capacidad, la medida de su suficiencia y de su valer.

(1) No obstante, el nombramiento del profesorado en propiedad no consideramos que sea la solución ideal para la enseñanza.

En muchos de los altos centros docentes de Europa, en los que no se valoran las oposiciones, pero sí las obras, los nombramientos son por contratos de años, raramente en propiedad. Ignoramos si este sistema, al que hay que reconocer indiscutibles ventajas para la enseñanza, podría dar resultado entre nosotros.

Es indudable que la enseñanza mantendría un espíritu más despierto y la Escuela una inquietud renovada.

En este caso la enseñanza debería estar ampliamente dotada y el profesorado dignamente remunerado; de modo que pudiera actuar sin preocupaciones, con la tranquilidad y el estímulo que su alta misión requiere.

# SALVADOR GURRI, TERCER DIRECTOR DE LA ESCUELA DE LA LONJA

Por César Martinell

Secretario de la Escuela de Artes  
y Oficios Artísticos de Barcelona

Gurri en la Escuela.

Rectificación de un infundio.

A aquella meritísima Real Junta Particular de Comercio que a últimos del siglo XVIII dió origen a nuestra Escuela, tuvo buen cuidado de confiar las enseñanzas y la dirección de la misma a artistas de prestigio. Fué el primer director Pascual Pedro Moles, de quien se ha hablado ya en una reciente Memoria de la Escuela y en estas páginas (1); le siguió Pedro Pablo Montaña merecedor también del adecuado estudio que algún día tendrá; y al morir éste en 1803, le sucedió en la Dirección Salvador Gurri, que era en aquel momento el escultor más destacado de Cataluña.

La acción directiva de Gurri fué breve, pero su labor pedagógica y profesional benefició grandemente el arte patrio y a nuestra enseñanza artística. Por ello y para aclarar conceptos que creemos injustos, emitidos sobre este artista, estimamos oportuno traer a este Boletín la siguiente nota biográfica, para reivindicar, si fuese preciso, la fama pedagógica de este profesor y para constancia de los méritos de tan preclaro artista en el historial de la Escuela.

Gurri empezó a prestar sus servicios en ésta a los dos años de fundada y cuando contaba veintiocho de edad, parece que con carácter interino y sin consignación determinada aunque desempeñó el cargo de teniente director. Lo sabemos por una deliberación de la Junta de Comercio de 1 de septiembre de 1783 en la que los comisionados de la Escuela informan que Gurri ha ocupado el cargo de teniente director durante seis años y que la labor por él desarrollada es digna de gratificación; que su presencia ha sido de mucha utilidad y que igual lo será su permanencia.

La Junta le nombró teniente director en el ramo de escultura (en la que Gurri fué el primer profesor) y acordó que por el trabajo de los seis años se le pagase la mitad del sueldo de los tenientes de director, continuándose en adelante con la misma paga mientras le durase el empleo. (2)

Este le duró toda su vida con los ascensos que es de suponer. En 1814 Francisco Rodríguez, que fué director de 1821 a 1840, tenía el cargo de «primer maestro después de Salvador Gurri» (3); y a 31 de octubre de 1815 la Junta se ocupa de una petición de Rodríguez para que se le iguale a los sueldos de Gurri y Campeny (4).

¿Cuál fué la actuación de Gurri en la Escuela? Por los elogios que le son dedicados por la Junta, a los seis años de servicios «de prueba»; además por el interés en retenerlo y por la trayectoria que siguió después, todo hace suponer que su actuación fué digna y de gran utilidad para la Escuela, como ya apreció la Junta en 1 de septiembre de 1783. Sin embargo, algunos biógrafos de Campeny al referirse a los tiempos en que fué alumno de Gurri en las clases de la Lonja, arremeten contra éste para atenuar un ex abrupto juvenil del discípulo.

Angel Ruiz y Pablo en su *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona*, al hablar de la asistencia de Campeny a la Escuela de Nobles Artes dice que se vió obligado a abandonar las clases «pues Gurri le hacía objeto de continuas vejaciones desde que, voluntaria o involuntariamente, rompió un trabajo escultórico de uno de sus condiscípulos» (5).

Feliu Elias dice al hablar de Campeny como alumno de la Lonja que «fué expulsado, según

(1) F. PÉREZ-DOLZ. *El primer director de la Escuela de la Lonja D. Pascual Pedro Moles*, en Memoria de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos 1953. C. MARTINELL. — *La gran figura de nuestro primer director Pascual Pedro Moles*. ENSAYO núm. 3-1955.

(2) *Acuerdos de la Junta de Comercio*. — Años 1782, 1783. Biblioteca Central.

(3) *Acuerdos J. C. Bibl. Cent.*

(4) *Acuerdos J. C. Bibl. Centr.*

(5) *Obra citada*, pág. 287. Ruiz y Pablo no cita el origen documental de esta noticia, a diferencia de lo que suele hacer en la referida obra, lo cual permite suponer que no se basa en documentos originales.

parece, por razón de una intriga que tramaría su propio maestro Salvador Gurri, del cual se sabe que estaba celoso de Campeny» (6).

Este mismo autor en su publicación *La vida de Damián Campeny*, al hablar del aprendizaje de este escultor, dice que «despuntó tan notoriamente desde un principio, que a Gurri le entraron celos. Probablemente se deberían estos al hecho de que, mientras el maestro no lograba salir airoso en las figuras, el discípulo manifestó en ellas de buenas a primeras admirables aptitudes. Lo cierto es que al poco tiempo de trabajar en el taller de Gurri de Barcelona, Campeny quedó despedido so pretexto de un acto iconoclasta contra la escultura de un compañero de taller. Los biógrafos de Campeny están casi todos de acuerdo en admitir que la acusación de «sabotaje» fué una malquerencia de Gurri, un pretexto para humillar y perjudicar al muchacho que le hacia sombra» (7).

No acertamos a explicarnos como un profesor a sus cuarenta años, Académico de Mérito de la de San Fernando desde los veintinueve y en el apogeo de su fama, no lograse «salir airoso en las figuras» y pudiese sentir celos y tramar intrigas contra un alumno de dieciocho años, por aventajado que fuese, a quien él mismo había descubierto sus aptitudes artísticas y encauzado por el camino del arte.

Ignoramos el origen de estas acusaciones apócrifas de algunos panegiristas de Campeny, pero, como elocuente contrapartida, consta documentalmente que la Real Junta de Comercio, en sesión de 18 de mayo de 1789 acordó expulsar de la Escuela de Dibujo a Damián Campeny por haber desvirtuado la figura de otro opositor que optaba al mismo premio que él; poner a Campeny a disposición del Intendente y publicar en la Escuela el motivo de la expulsión (8).

Es evidente que ni el profesorado ni la Junta podían dejar impune un caso tan manifiesto de indisciplina. Adviértase que la expulsión fué por acuerdo de la Junta de Comercio (admitamos, aunque no consta, que la sugerencia pudo ser de Gurri como teniente director de la clase de escultura, responsable del orden y de los derechos de todos los opositores): añádase que la gravedad del caso exigió la intervención del Intendente, que era la autoridad delegada del Rey en funciones de presidente de la Junta; y que para aleccionamiento del alumnado se acordó dar publicidad de la expulsión en la misma Escuela (lo cual prueba que se obró con perfecta justicia y sin apasionamiento en castigar el desmán cometido) a fin de evitar que se repitiera en lo sucesivo.



Altar de Santa Eulalia, en la catedral nueva de Lérida, destruido en la pasada guerra civil

Digamos, de paso, que el acto de violencia de Campeny, aun cometido en sus juveniles dieciocho años, dice poco en favor de su ecuanimidad y pericia en aquel momento, al no hallar mejor manera de triunfar de su competidor que destruir la obra de éste. No se explica que el gran escultor de des-

(6) *L'Escultura catalana moderna*, pág. 40. Tampoco se cita la fuente documental de la versión.

(7) FELIU ELIAS, obra citada págs. 6-7. Por lo que se verá más adelante resulta gratuito afirmar que «el maestro no lograba salir airoso en las figuras». El acto iconoclasta de Campeny no se realizó en el taller de Gurri sino en la Escuela. Tampoco es cierta la casi unanimidad de los biógrafos de Campeny en admitir la malquerencia de Gurri.

(8) *Acuerdos J. C.* años 1789-90-91. Biblioteca Central.

pués, pudiera en aquel momento, «hacer sombra» a su Profesor.

#### ¿Cómo nació el infundio?

José Arrau y Barba, que fué profesor de la Escuela de la Lonja juntamente con Campeny, al hacer la necrología de éste, luego publicada por Balari, habla del profesorado de Gurri sin aludir para nada a inquinas de éste ni a las oposiciones a premio de 1789. Habla, sí, de las oposiciones a pensionado en Roma de 1795 en las cuales los otros opositores parece que deformaron el relieve ejecutado por Campeny para desvalorizarlo, lo cual el director, quizá recordando su actuación de seis años antes, creyó que lo había hecho el propio Campeny por no declararse vencido. El caso fué que en otro ejercicio que debía realizarse en dos horas, a la vista del Tribunal, Campeny lo ejecutó en veinte minutos, aventajando a los demás y concediéndosle la pensión (9). ¿Pudo este hecho haber dado origen a la tergiversada versión?

Otro de los biógrafos de Campeny, Carlos Pirozzini (10) tampoco habla de discrepancias entre profesor y alumno. Nuestro director señor Marés en su luminoso estudio biográfico sobre Campeny, publicado recientemente con motivo del centenario de la muerte del artista, tampoco recoje estas discrepancias y con ojo certero las da como inexistentes. (11)

A fuer de imparciales no queremos silenciar otro hecho de Gurri, que, momentáneamente, podría presentarle como espíritu inconformista. El escultor había montado varias estatuas de yeso por encargo de la Escuela y en 10 de julio presentó la cuenta de su trabajo, que la Junta pasó al director Moles, quien el 28 del mismo mes informa su importe de 191 libras, 7 sueldos y 6 dineros que se pagaron el 25 de septiembre siguiente. Gurri debió de quedar resentido de la intervención de Moles y manifestaría su disconformidad de manera molesta para el Director, pues éste a 9 de febrero de 1789 se queja contra Gurri y Tomás Solanes ante la Junta. Esta acuerda que su Secretario hable con Gurri y le diga que ha procedido equivocadamente con Moles pues no sólo no ha asignado cantidad ninguna sino que todos los informes que ha dado, podían tacharse de parciales a favor de Gurri.

El resquemor que sintiera Gurri contra Moles podía estar influido por motivos de tipo general pues en aquellos años hubo momentos de tirantez entre la Dirección y los tenientes y la queja de Moles no se limita a Gurri sino que alcanza también a Solanes. A la sazón la Junta tuvo que in-

tervenir en estas disidencias a través de los comisionados de la Escuela, los cuales, junto con el secretario de la Junta reunieron a Moles como director y a los tenientes, que lo eran Pedro Pablo Montaña, Francisco Lisoro, Salvador Gurri, Tomás Solanes y Francisco Vidal y les leyeron el arreglo aprobado por la Junta referente al gobierno de la Escuela. En 26 de febrero de 1789 la Junta aprobó esta actuación (12).

Prueba que Gurri estaría bien conceptualizado, que al morir Montaña se le encargó la Dirección de la Escuela.

A diferencia de los anteriores directores, que lo fueron hasta su muerte, su mandato fué breve, pues parece que era poco amigo de cargos representativos y ostentaciones. La nota necrológica que con motivo de su fallecimiento publicó el *Diario de Barcelona*, dice que «apasionado al retiro hubiera pasado sus días en una tranquila obscuridad, si sus conciudadanos hubieran sido menos justos» (13), lo cual permite suponer que el cargo de Director no era de su agrado.

Lo poco que sabemos de la dirección de Gurri y de la siguiente, que recayó en persona menos destacada que él, hace pensar en una renuncia voluntaria por no distraer su intensa labor profesional y una substitución con carácter interino, que recayó en Solanes. Estos dos directores son los únicos de los cuales no se conserva el retrato y abarcan en conjunto el breve período de 1803 al 1805 en que les sucedió el escultor Jaime Folch.

Gurri siguió de profesor con todas las consideraciones. En 1808, Campeny, ya rehabilitado de su chiquillada y pensionado en Roma por la misma Junta, que reconoció su valía, solicita ocupar la vacante, cuando se produzca, en una de las plazas que ocupan Gurri y Manén (14).

Durante la ocupación francesa, desde 1809 hasta 1814, al igual que los demás profesores excepto Lisoro, abandonó el cargo por no querer reconocer al rey intruso José Bonaparte (15) y ya reincorporado en 15 de abril de 1815 merece la confianza

(9) JOSÉ BALARI JUVANY. — *Historia de la Real Academia de Ciencias y Arte*, páginas 116-118.

(10) Campeny, su vida y sus obras. Estudio crítico biográfico, leído en la colocación del retrato en la Galería de catalanes ilustres, 1983.

(11) F. MARÉS. — *El escultor Damian Campeny Estrany, en el primer centenario de su muerte*. Discurso publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge y en el número 5 de ENSAYO.

(12) Acuerdos J. C. años 1789-90-91. — Biblioteca Central.

(13) *Diario de Barcelona*, 26 de noviembre de 1819.

(14) Acuerdos J. C. — Biblioteca Central.

(15) RUIZ y PABLO. — *Obra citada*, pág. 315.



Estatua que representa la Industria, en la escalera de honor de la Lonja é imagen de Santa María de Cervelló, procedente del templo de la Merced, actualmente en el Museo Diocesano. (La cruz fué añadida posteriormente)

de la Junta, que le pide, juntamente con el director Folch, que informen sobre ciertos desmanes cometidos por el conserje Manuel Baquer (16).

A 20 de noviembre del mismo año le hallamos nuevamente informando a la Junta en unión del Director y del que lo fué más tarde Francisco Rodríguez, sobre asuntos de la Escuela (17).

Como acabamos de ver en las anteriores notas consultadas en documentos originales, nada hay

que avale la supuesta actitud contra Campeny, de la que hablan algunos biógrafos de éste, sin aducir pruebas. Por el contrario; lo que queda dicho, incluyendo el acuerdo de la Junta de expulsar al irascible alumno, presenta a Gurri como el profesor responsable de su función, que mereció ser desig-

(16) *Acuerdos J. C.* Vol. 291. — Biblioteca Central.

(17) *Acuerdos J. C.* 1815. — Biblioteca Central.

nado director de la Escuela y que después de una probable renuncia voluntaria siguió en la misma durante su vida, con todos los respetos. Corrobora este concepto la referida necrología, al decir que su carácter era sensible y generoso con todo el mundo, amante con la familia y de virtudes sociales y religiosas.

### Una vida fecunda.

Salvador Gurri y Coroninas había nacido en la villa de Tona, cerca de Vich, el 25 de enero de 1749. Su padre, Jacinto Gurri, era arquitecto y su tío, Salvador Coroninas, que le apadrinó en la pila bautismal, también lo era de la villa de Centellas (18).

En aquel tiempo el dictado de arquitecto se daba a los carpinteros o artífices que en los retablos y otros conjuntos ejecutaban los elementos arquitectónicos y estaban agremiados juntamente con escultores y tallistas. Esto explicaría, en parte, el hecho que no se le conozcan estudios especiales al lado de ningún maestro de prestigio. En su formación artística pudo tener parte un ambiente familiar favorable, que le permitiera aprender fácilmente las normas básicas del oficio y aplicarlas a una autodidaccia de tipo más elevado, que le llevó a los puestos encumbrados que ocupó en la vida artística de su tiempo.

Es de suponer que al sentirse atraído por más vastos horizontes artísticos de los que le ofrecía su villa natal y trasladarse a la populosa Barcelona, entraría en el taller de algún maestro cuyo nombre no nos es conocido. Ello sería no sólo con finalidades pedagógicas, sino para familiarizarse en el trabajo en gran escala que anhelaba, que no tardó en ver realizado y obtener además su admisión en el gremio de escultores.

En aquel tiempo todos los escultores en ejercicio tenían que estar agremiados, sujetos a ordenanzas a veces enojosas, excepto los Académicos de Mérito de la de San Fernando que gozaban de la máxima consideración y libertad artística.

A los 28 años se sintió en plena posesión de su arte y — quizá también para librarse de la férula gremial — quiso compulsar su valía acudiendo a la Academia de San Fernando en solicitud del grado de Académico de Mérito, muy codiciado entonces, por concederse sólo a los artistas sobresalientes. A tal fin decidió mandar a la Academia, como trabajo que se exigía, un alto relieve que representaba el Entierro de Sansón, el cual, a principios

de 1777, entre la actividad de su taller barcelonés que le obliga a tener varios ayudantes, trabajaba en una habitación reservada que sólo visitan su amigo el pintor P. Pablo Montaña y sus ayudantes Diego Serra, Gerónimo Bartra y Nazario Bosch, que testifican ser obra exclusiva de Gurri, la que mandó a Madrid en el mes de mayo, y le valió la concesión del apetecido título en septiembre siguiente (19).

En 1772 había terminado la escultura del altar de Nuestra Señora de la Esperanza de Santa María del Mar, en cuyo templo además ejecutó las imágenes de David, Jacob, Abraham e Isaías, del lado del sagrario del suntuoso retablo mayor que se estaba construyendo. Para esta obra había sido convocado concurso entre arquitectos catalanes, genoveses y castellanos, en el cual fué premiado el proyecto de Deodato Casanovas. La imagen principal de la Asunción de la Virgen así como las otras del propio retablo, fueron encargadas a Gurri sin previo concurso (20), lo cual prueba su fama y la confianza que merecía.

En 1775 labró la escultura del altar del templo de la Merced, para el que hizo también una imagen de San Miguel Arcángel en la sacristía y las de San Rafael y San Gabriel en la capilla de la Esclavitud y pasados varios años, probablemente en 1794, la imagen de Santa María de Cervelló.

El año 1779 es llamado a Mataró para la construcción de su retablo mayor en el cual otro escultor, Carlos Morató, hacía unos diecisiete años que estaba trabajando. La labor de este artista no agradó a los mataronenses y fué totalmente reemplazada por la de Gurri (21), quien trazó un nuevo proyecto en el cual había la imagen de la Virgen y las de Santas Juliana y Semproniana. De este altar trazó un dibujo en 1787 P. P. Montaña que luego grabó Moles. Durante la obra de este retablo fué cuando Damián Campeny, nativo de Mataró, a sus ocho años de edad empezó a aprender escultura con un ayudante de Gurri y después, vistos los progresos del neófito, entró de aprendiz en el taller del maestro, quien a los 14 años le hizo ingresar en su clase de la Lonja.

En la nueva catedral de Lérida, que por aquel tiempo construía sus retablos y mobiliario, a cargo

(18) Archivo de la Academia de San Fernando. Copia del *acta de bautismo* que mandó Gurri al solicitar el título de Académico.

(19) Archivo de la Academia de San Fernando. *Acta del escribano Antonio de Amar*, de 27 de mayo de 1777.

(20) B. BASSEGODA. — *Santa María del Mar.*, pág. 240.

(21) F. MARÍS. — *El escultor Damián Campeny Estrany*, página 8.

de los mejores escultores, le fué confiada la dirección del facistol del centro del coro que construyó Eudaldo Galtaires y el retablo de Santa Eulalia, que pagaron dos hermanos prebendados.

Respecto la bella imagen principal de este retablo, destruido durante la pasada guerra civil, recogí en Lérida la siguiente tradición. Mientras el escultor la estaba trabajando en el taller que tenía

Lavabo en la sacristía de la catedral nueva de Lérida, hoy desaparecido



en el sitio denominado «el Pla», era visitado con frecuencia por uno de los comitentes, quien le encarecía que ejecutase una imagen de gran belleza y de poco precio. Cuantas veces preguntaba lo que costaría se quedaba sin respuesta. Una vez terminada la imagen, que quedó perfecta, cansado el escultor de la insistencia y la tacañería del cliente, pidió por su obra 50 onzas de oro, precio superior al que hubiera pedido sin los ruegos antedichos y que sus ayudantes también estimaron elevado. Gurri argumentó que habiendo trabajado en la obra 50 días y habiendo quedado a gusto del prebendado, no podía por menos de cobrar a razón de una onza diaria, precio elevadísimo en aquellos tiempos, que prueba el alto concepto que el escultor tenía de su arte. Al cobrar el precio de su obra, para festejar el hecho, invitó a una comida a todos sus compañeros de taller (22).

Cuando en la catedral leridense estaban para terminarse los retablos, se pensó en proveer la sacristía de un lavabo de alto valor artístico, para lo cual se pidió un proyecto al italiano Francisco Estoppani, que fué del agrado del Capítulo, lo cual no fué obstáculo para que en 1789 se pidiera otro proyecto a Gurri, que fué preferido al anterior. El año siguiente el canónigo Juan Pons, contrató con Gurri la construcción de esta obra que se ejecutó en mármol, jaspe de Tortosa y bronces, que debía estar terminado en marzo de 1791.

Por estas fechas Gurri estaba sumamente ocupado. Lo sabemos por una carta que a 11 de abril de 1789, Eusebio Montull de Barcelona, escribió al canónigo Arajol de Lérida diciéndole que por hallarse Gurri siempre tan ocupado no le dió hasta entonces el proyecto de lavabo hecho sobre el de Estoppani y le aclaró otras dudas planteadas (23).

Esta fuente, por la fecha en que fué ejecutada, había perdido toda reminiscencia barroca, y era el elemento más neoclásico que adornaba la catedral. Tenía forma de templete romano cubierto con cúpula terminada por una cruz y en el interior una imagen del ángel que en Jerusalén daba poder curativo a las aguas de la piscina. La imagen estaba labrada en mármol y el resto tenía varios apliques en bronce, como capiteles, adornos del friso y los cuatro cisnes por donde manaba el agua, que hacían

(22) Me refirió esta tradición el 19 de diciembre de 1925, el carpintero leridense Ramón Borrás continuador de una familia de carpinteros retablos, que habían recogido la tradición artística y el taller de los escultores Corcellas, uno de cuyos antepasados convivió con Gurri en sus obras de la catedral de Lérida. Lo sabía por tradición familiar.

(23) *Libro de actas capitulares*. Archivo de la catedral de Lérida, antes de 1926.



Imagen de San Jaime que figuraba en el altar de Santa Eulalia de la catedral nueva de Lérida

que el pueblo diera a este templete el nombre de «font de les oquetes». En mayo de 1796 todavía no estaba terminada la obra y el Capítulo le obligó judicialmente a pagar daños y perjuicios por incumplimiento de la contrata. A pesar de ello, la obra no quedó completamente terminada hasta 1801 (24).

Era obra suya la imagen de Santa María de Jesús de las afueras de la ciudad de Lérida.

Ejecutó el retablo de San Antón y San Lupo, pertenecientes a los curtidores, en la iglesia de San Pedro de Rens, que Bofarull califica de «obra perfecta». (25).

En 1786 tenía su domicilio en la calle de la Paja de Barcelona y en 1794 realizó el grupo del Ecce-Homo para la iglesia de Santa Teresa y el ángel, para el convento de Carmelitas Descalzos.

A últimos de siglo labró las dos figuras que representan la Industria y el Comercio para el arranque de la escalera principal de la Lonja donde se conservan y el retablo de la Adoración de los Reyes para la iglesia de San Felipe Neri, cuyo alto relieve principal, se conserva también en su lugar originario.

En 1804 ejecutó la imagen del Ecce-Homo para la iglesia de Nazaret de la congregación de la Sangre de Tarragona. Al año siguiente contrató las estatuas de los profetas Elías y Eliseo para el nuevo altar de la parroquia del Carmen de Barcelona, que había proyectado el arquitecto Pedro Serra y Bosch. En la parroquia del Pino, la imagen de Nuestra Señora del Rosario y en el altar de San Miguel, las del titular y San Martín. En la de los Santos Justo y Pastor, esculpió el grupo de estos niños mártires.

El mismo año de su muerte había ejecutado doce mascarones con sus grifos para la fuente que el General Castaños mandó levantar en la Plaza del Teatro de Barcelona, según proyecto del mismo arquitecto Pedro Serra Bosch y labró también la figura que remataba esta fuente, de trece palmos y medio de altura, que simbolizaba «Barcelona industrial».

#### Juicio de su obra.

Por lo que acabamos de ver se deduce que la vida de Gurri se desenvolvió en una gran activi-

dad pedagógica y profesional. Desde el año 1777 en que ingresó como profesor de la Escuela de Nobles Artes hasta 1816 que le hallamos activo en el profesorado y probablemente hasta su muerte acaecida 3 años más tarde, son 42 años de labor docente en la que formó toda la pléyade de escultores barceloneses del período siguiente, entre los cuales figura Campeny.

La obra personal del artista consistió preferentemente en imágenes religiosas, estatuas de tipo profano y algunos retablos.

Por la época en que vivió, estos últimos, que él mismo proyectaba, se movían dentro las normas del postre barroquismo con intención académica, en un acertado equilibrio de espíritu clásico y optimismo barroco, lejos de las orgías de forma del período anterior, sin caer en la frialdad neoclásica, en la cual los años que siguieron cifraron el ideal artístico.

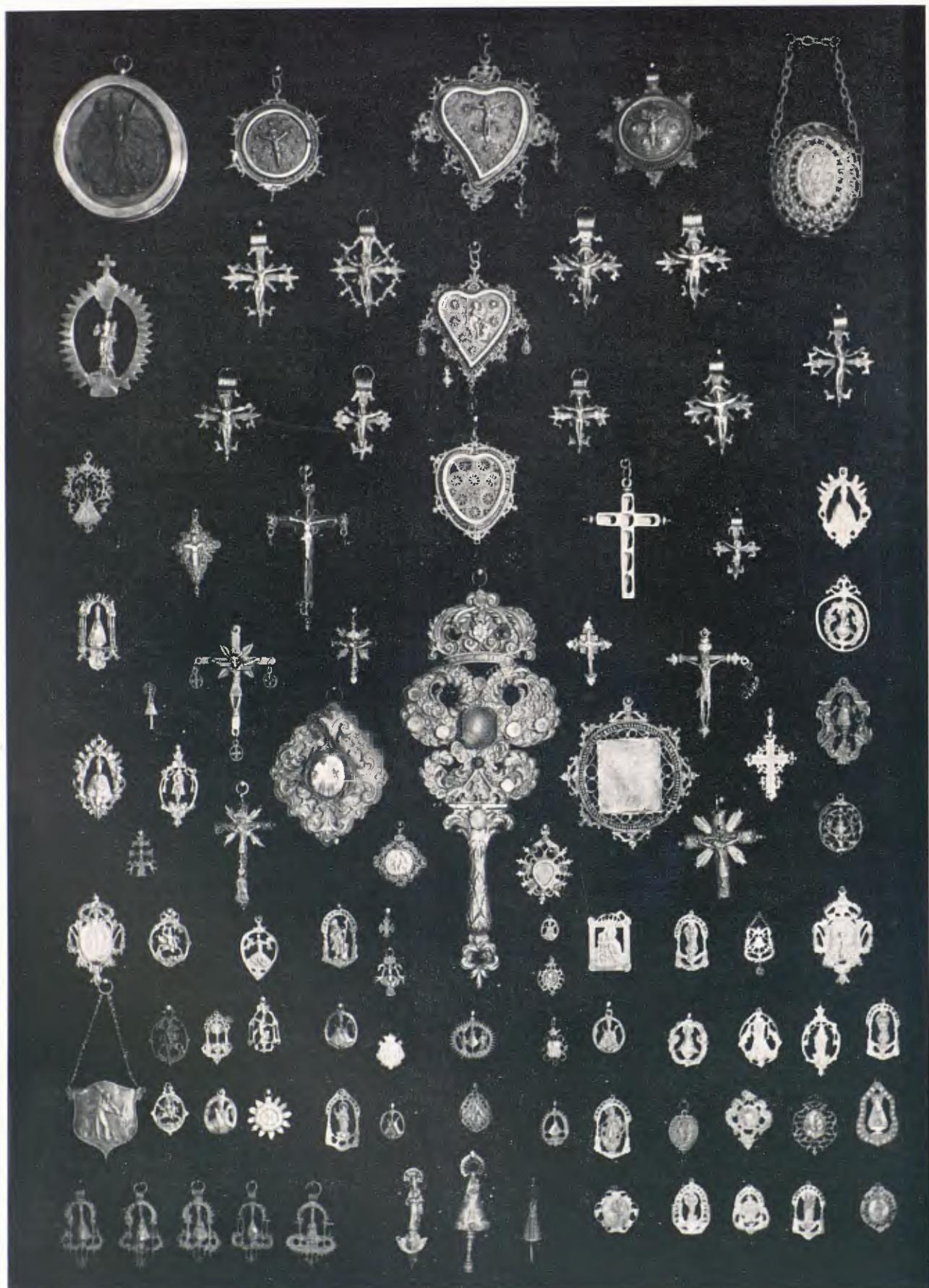
Este mismo equilibrio entre la forma y la expresión que dió a sus obras arquitectónicas, la tenían también sus esculturas. El autor de su citada necrológia en el Diario de Barcelona, dice que se distinguió por la expresión y sentimiento que supo infundir a todas sus obras, comunicándoles vida y movimiento, con sencillez de líneas, lo que venía a ser la prolongación en su obra de su vida real, sensible, generosa y de virtudes sociales y religiosas. Alcanzó fama especial para ejecutar niños y ángeles y se le reconoció gran habilidad en representar las pasiones y estados de ánimo.

La mayor parte de la producción de este escultor ha desaparecido. Por la que se conserva y por la que alcanzamos a conocer, sus obras dan la sensación de conciencia artística y de vigorosa perfección. Cada una de ellas tiene ritmo y proporción que logra por medio de concienzudos estudios de anatomía y de ropaje que supo unir dentro de un logrado sentido de elegancia. Fué artista de sensibilidad y pericia, que debemos recordar como uno de los maestros de su tiempo.

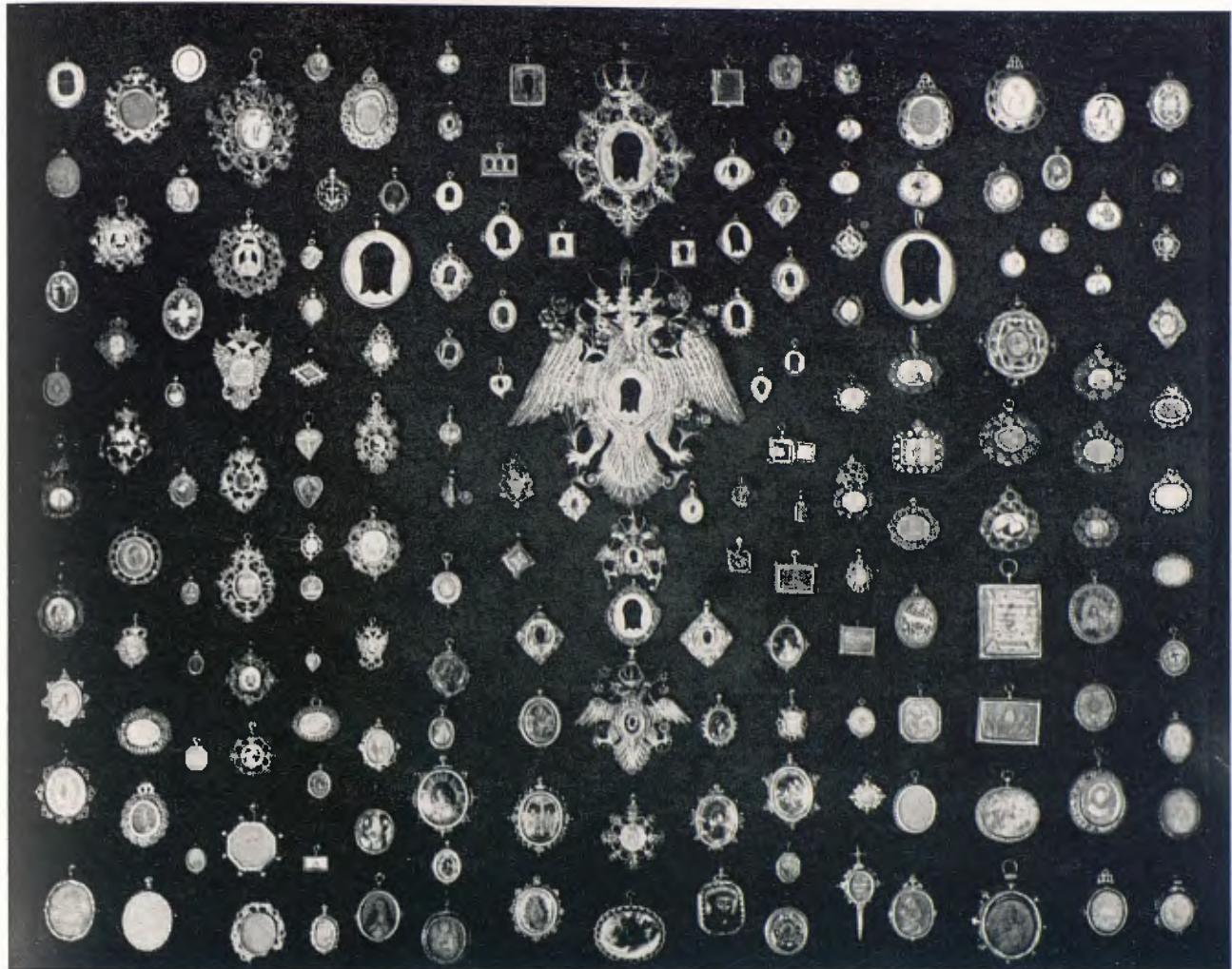
Falleció a 31 de octubre de 1819. Su cuerpo se conserva en el nicho 2269 de la cerca del cementerio viejo de Barcelona.

(24) Archivo de la Catedral de Lérida, antes de 1926 y C. MARTINELL, *La Seu Nova de Lleida*, págs. 235-238.

(25) *Anales de Reus*. — 2.ª edición, pág. 431.



Vitrina con notables muestras de la fórmula típica maragata, entre otras góticas, renacentistas y barrocas, hispánicas



Vitrina contenido reliquarios de filigrana y esmalte, de los principales centros de piedad españoles

## RELICARIOS DEL MUSEO MARÉS

Por J. Subías Galter

Profesor de Nociones Generales de Arte

No en vano se ha dicho que la joya suntuaria no conoce fronteras ni patrias, sino que obedece a la moda y la fantasía de los orfebres. En cambio, de la joya popular se afirma que escapa a esta ley, que se ajusta a las formas tradicionales, conservando las características propias de cada país, y que su valor intrínseco cede al interés etnográfico y artístico.

Los reliquarios a que hacemos aquí referencia, pertenecen a esta modalidad, sin menoscabo de su extraordinario valor y carácter, y cronológicamente pueden referirse a los siglos XVI y XVII, no sin que en su conjunto dejen de aparecer con todo su interés ejemplares más vetustos, incluso góticos, ni que dejen de imperar en el conjunto las tradiciones antiguas.

Estas alhajas, que prodigamente se usan en algunas regiones de España, acusan una reconocida tradición musulmana, acaso más de concepto que específicamente diferenciadas, y aparte de los temas, que se avienen mejor con los que fueron propios de las culturas primitivas peninsulares.

Su carácter es eminentemente religioso y, aún en el caso de que carezcan de la exclusividad de ornato femenino (como acontece en los pendientes, brazaletes, ahorcas y hebillas) son además de complemento de indumentaria, acusados ejemplos de devoción o reconocimiento a la divinidad, hacia los Santos a que están consagrados, o aluden a milagros famosos.

Aquellas tendencias arabizantes por sus motivos (el «horror vacui», por ejemplo, o los secretos de la técnica oriental puestos en relación directa con los procedimientos nórdico-peninsulares), se desarrollan paralelamente en distintas regiones y en zonas limítrofes, como las de España y Portugal. Su elemento constante, o poco menos, básico y fundamental, es la filigrana.

Su origen se remonta a lo ibérico y fenicio; durante la etapa visigoda se introduce el uso de la pedrería y la técnica de su incrustación, tabicando gemas, perlas o vidrios de colores. Aparte, las joyas en sí se recubren de labores de carácter geométrico, ejecutadas a troquel o de simples temas repetidos.

Además de la filigrana, es corriente el aljófar, o bien labores de grabado, calados y sogueado en espiral, formando rosetas, soles y diseños de aspectos que tienen su paralelo específico en encajes y bordados. En el Norte de España, se distinguen las zonas de Galicia y Asturias. En el Oeste, León y Extremadura; y es singularmente intensa y valiosa la producción en la región salmantina, extendiéndose desde esta zona hacia Castilla la Nueva, Navarra y Alto Aragón.

Galicia, con Santiago como foco principal, es productora de dijes o relicarios pinjantes, cuyas características técnicas se relacionan con las que son propias de Salamanca y Lagartera, en cuyos ejemplares aparece presidencial, en el centro de la joya, la figura de Santiago combatiendo a caballo. Cunde en estas labores la típica manufactura de filigrana de plata, con caracteres no transparentes en relieve, generalmente sobredorados, en los que impera el troquelado siguiendo modelos de acentuada estilización.

En Astorga, lo maragato, (con acusada influencia de lo gallego), presenta además de la filigrana

gorda, que ornamenta los relicarios en forma de corazón o de círculo, un a modo de reborde mediante labores de soga y de frondas abarrocadas, de las que penden aves minúsculas y cuyo calado tiene como elemento básico la roseta de filigrana.

En Salamanca, son característicos de los collares de galápagos, los relicarios o medallas con las imágenes variadas de Virgenes y Santos, u otras figuras de la imaginería más popularmente venerada.

La iconografía de los ejemplares nos permite definir los posibles focos de origen, y su estudio aportará el conocimiento de algunos centros de producción bien determinados. Así mismo la comparación técnica habrá de permitir ciertos tanteos de agrupación y de la expansión de los talleres respectivos.

Difícilmente puede encontrarse un conjunto tan rico y cuantioso como el que en formas y características diversas, encierran las Salas del piso superior del Museo Marés.

Si estudio habrá de realizarse subdividiendo los múltiples aspectos que dicho conjunto ofrece, y dedicando a cada uno de ellos no poca atención, ya que por todos concepciones la merecen.

Destacaremos en primer lugar de tan rico núcleo, los materiales que presentan características de joya, que es casi siempre litúrgica o esencialmente relacionada con devociones religiosas, y que por su concepción y materia, evidencian sabor popular.

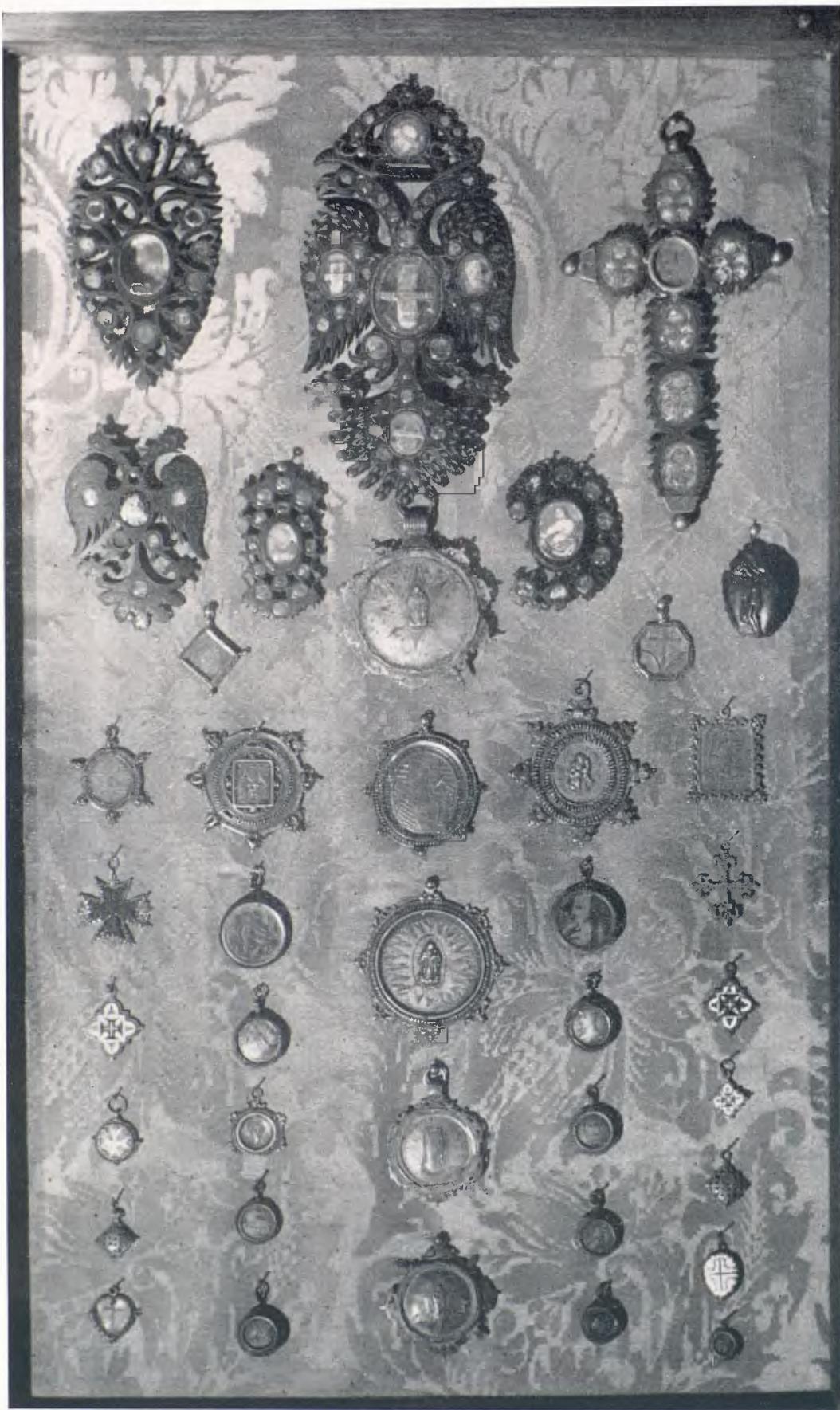
De la comparación de las numerosas muestras, y de la extensión geográfica de su expansión más o menos delimitada, pueden surgir datos que orienten respecto a los centros productores, sin duda directamente relacionados con los focos de la piedad hispánica, y podrá señalarse así, a la par, los caminos, las rutas de difusión por el área peninsular.

Así, sobre el mapa de España, se han dibujado aquellos focos a que se hizo referencia y a los que hay que sumar los del Sur y los Levantinos.

En el lote que encierran tres grandes vitrinas, se manifiesta la intensidad piadosa que exaltan algunos temas, a la cabeza de los cuales es obligado señalar aquí el de La Santa Faz de Jaén, que aparece de frente, en silueta negra sobre fondo dorado. Conviene ponderar tanto la diversidad de tamaño con que estos joyeles están resueltos, como la variedad tan rica en soluciones, de los elementos que constituyen el marco de aquella representación de la Vera Efigie de Jesús, el paño de la Verónica, los impropios, y en ciertos casos la multiplicación o reiteración de la misma efigie, que llega a ser triple en una misma joya, con pináculos y



Vitrina con predominio de pinjantes de Galicia y La Alberca, entre autógrafos de Santa Teresa, esmaltes y fundición argéntea



Vitrina con magníficos ejemplares góticos, renacentistas y barrocos, esmaltados y enriquecidos con pedrería

cresterías. Rodeando este tema invariable, es fecunda la diversidad de monturas y marcos que lo envuelven. Predominan las técnicas de la filigrana de plata, a veces dorada, con soluciones de múltiples hojarasca, resueltas ya en un solo y mismo plano, o bien en variados relieves rococó, de hendididas siluetas, en las que es corriente adivinar el armazón o esquema del águila bicéfala, reminiscencia heráldica, que ha trascendido a lo popular.

No faltan ejemplares menos complejos cuyo marco es una simple moldura. Siguen en número los ejemplares que ostentan en su centro como patronímico a Santiago, con marcos variadísimos, rodeando con sus tracerías y calados la medalla del Patrón de las Españas.

En todos los casos, las variedades temáticas de la filigrana, constituyen de por sí joyas encantadoras de esmerada labor.

Represéntase en otros ejemplos la Virgen del Sagrario o de la Antigua, Patrona de Toledo, con su hierática silueta rodeada de fina enmarcación. Así podría multiplicarse la enumeración de los ejemplares más interesantes, entre los que abundan las representaciones de la Virgen del Pilar y Nuestra Señora de Montserrat. Las capillitas de San Antonio; los relicarios catalanes y mallorquines; entre series de reducidas enmarcaciones cuadradas de auténticas muestras autógrafos trascendentes, como los que corresponden a Santa Teresa de Jesús. Otros muchos se prodigan entre las numerosas capillitas que pendían de los collares usados por las mujeres charras, y concretamente por las de la Alberca, a los que es indispensable unir los relicarios de cofradías, de origen galaico, y que abundan en el conjunto de esta colección extraordinaria, que constituye uno de los motivos de atención de las Salas llamadas de La Fe, en el Museo Marés.



Realizaciones de la clase de Composición Decorativa (Dibujo)

## COMENTARIO SOBRE LA EXPOSICIÓN DE TRABAJOS DE FIN DE CURSO 1955-1956

Por Juan Cortés

Profesor de Nociones Generales de Arte

Como todos los años, la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de la vieja Casa Lonja, al finalizar el curso, ha realizado la ritual exhibición de trabajos de su alumnado. Por esta exposición se ha puesto de manifiesto una vez más con toda plenitud el espíritu de estímulo y laboriosidad que es capaz de engendrar la inteligente conjunción de la libertad y la disciplina en materia tan delicada como es la enseñanza artística.

Esta conjunción es la que inspira las enseñanzas de la Escuela bajo la nueva organización que hace sólo unos pocos años las remozaba de una manera

tan efectiva como profunda, la cual está dando estos magníficos resultados que cada año se corroboran y afirman.

Convertidas las aulas en salas de exposición donde están instaladas las realizaciones de los alumnos, han sido visitadas por numerosos ciudadanos de toda condición, entre los cuales no han faltado profesionales artistas y pedagogos de nota e informadores de Prensa, quienes se han hecho cargo de los brillantes frutos que es capaz de dar una tarea docente conducida con un criterio vivo y actual como el que señalamos rige en nuestra Escuela.



Realizaciones de la sección de Procedimientos Técnicos (Pintura)

De acuerdo con él, sin precipitaciones impremeditadas, pero también sin retardamientos enervantes, en las sucesivas fases de su aleccionamiento se va otorgando al discípulo, a medida que progresá en sus estudios, la suficiente latitud de movimientos para que pueda desarrollar sin coacción ni trabaja su propia iniciativa. Mientras ello transcurre, no le abandona nunca la vigilancia imprescindible, conducida a que en todo momento se vea auxiliado por la técnica que le ha de facultar para obtener la máxima eficacia en su desenvolvimiento.

Ello se realiza en la Escuela de espléndido modo gracias a la íntima compenetración de profesores y alumnos en un mismo sentimiento de solidaridad en el trabajo. De éste ha sido eliminada del todo la absurda concepción que colocaba al maestro, puede decirse que a mil leguas de quien tenía que recibir su lección y su consejo y en absoluta oposición con sus preocupaciones y problemas más auténticos.

El amplio repertorio de las enseñanzas de la Escuela, la dignísima condición global que las reviste en cuanto a la imprescriptible exigencia normativa que debe presidir toda docencia y la clarí-

sima progresión que se testifica en los trabajos expuestos, son el testimonio más elocuente de la importancia que alcanza en la orientación de estas disciplinas la sagaz dirección que las gobierna, alerta y cuidadosa, mas, también, sabiendo descansar confiada en la rectitud y el sentido de responsabilidad de cada cual.

#### Composición decorativa.

#### Procedimientos técnicos.

Es la clase de Pintura Decorativa aquella en que culmina el proceso didáctico de la Escuela. Ya los alumnos se emplean en la composición pura, despreocupados de los rigores técnicos que han sido objeto de ceñida atención en las distintas aulas por las cuales han pasado anteriormente. Es profesor de la misma don Francisco Labarta, atentos a cuyas disquisiciones y por cuyas enseñanzas se han formado infinidad de artistas barceloneses por espacio de muchos lustros. Sus discípulos se ejercitan predominantemente en composiciones murales de gran envergadura y de positiva originalidad, com-

binando y estructurando cada cual según el esquema ideado y de acuerdo con su entendimiento y sentimiento, las formas propuestas, en armonías de planos y masas, en compensaciones y coordinaciones tonales, con un concepto decorativo de sentida modernidad.

A su lado, la clase de Procedimientos Técnicos, de la cual es profesor don Gerardo Carbonell, ofre-

Relieve en piedra realizado en los talleres de la Escuela por F. Gassó



ce un variadísimo muestrario de los distintos métodos de pintura y su aplicación en realizaciones presididas por un general buen gusto. Aquí se practica la pintura al óleo, al temple, al fresco, a la encáustica, a la acuarela, al esmalte y en laca. La preparación por que han pasado las facultades de los alumnos en las anteriores clases, aplicada a composiciones de paneles, biombo, etc., algunos de gran tamaño y todos ellos según estilos plenamente figurativos, aunque variados y distintos por obra de la concepción personal de cada autor, da al aspecto general de las realizaciones de esta aula un brillantísimo aspecto.

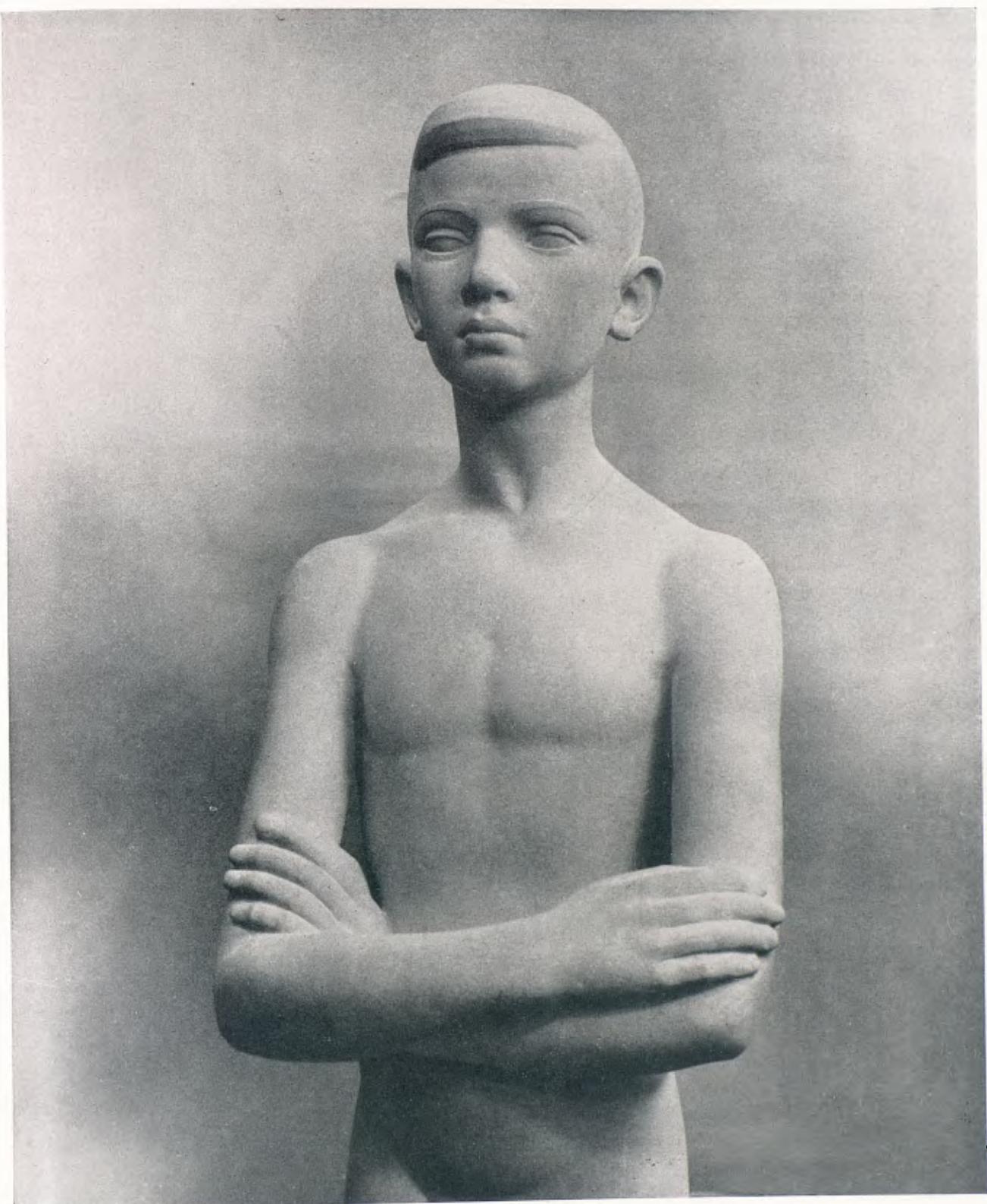
**Escultura Decorativa. Modelado superior.**  
**Talla en piedra. Talla ornamental en madera.**  
**Policromía y retablo.**

Es profesor de la clase de Escultura Decorativa el director de la Escuela, don Federico Marés, y está encargado de ella el maestro don José María Bohigas. En esta aula domina una positiva inquietud refrenada por un recto sentido de la medida y una seria atención por los estudios que en ella se desarrollan. La busca de una estilización original no se efectúa nunca en detrimento de la armonía. La inúltiple diversidad de temas y formas de realización da prueba de la manera en que se estimula en esta clase la libre iniciativa del discípulo.

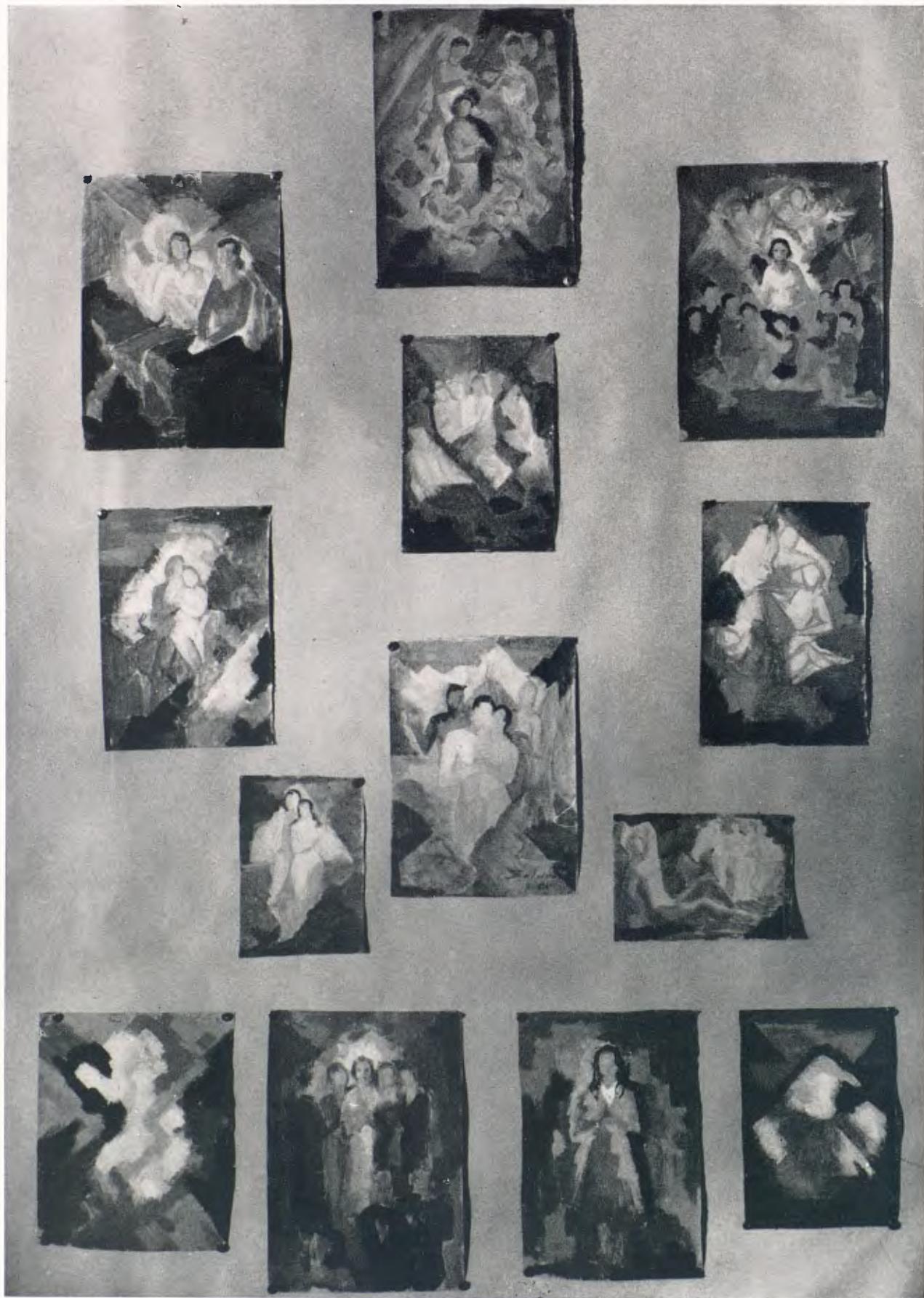
Más rigoroso es el concepto que preside la de Modelado Superior, cuyo profesor es don Vicente Navarro, con la aportación del auxiliar don Eudaldo Serra. La sujeción al natural es evidente que no permite tanta libertad, pero no por ello deja cada alumno de manifestar su peculiar sentimiento de la forma y del modelado. Ejecuciones de bustos y figuras enteras de desnudo masculino y femenino dan testimonio de un trabajo ceñido y exigente en el cual no se esquivan dificultades.

La clase de Talla en Piedra corre a cargo del maestro don Emeterio Vélez, quien inculca a sus alumnos una extremada atención en su técnica, y el trato adecuado de la dura materia en que se ejerce. Es altamente notable la impresión de seriedad y de ahincada labor que se desprende de esta aula, en la que figuran, incluso, muchas obras en vías de ejecución aún, dando muestra de cómo en ella se sigue, sin ninguna ansia de quemar las etapas, las normas del buen trabajo.

De la clase de Talla Ornamental en Madera cuida el maestro don Juan Cuyás. Se realizan en



Escultura, realización en piedra por Salvador Navarro



Trabajos de la clase de Composición Decorativa (Pintura)



Conjunto de la clase de estampados y figurines

ella trabajos de grandísimo interés por lo comprometido de la ejecución y los primores que en ella se alcanzan. Se practican los alumnos en las más variadas temáticas figurativas, ornamentales y mixtas, orientados especialmente para obtener el mayor rendimiento de sus posibilidades.

La clase de Policromía y Retablo está dirigida por don Jorge Alumá. Es esta una de las más dignas de atención de la Escuela, particularmente por lo que en ella se lleva a cabo en el sentido de rehabilitar según un espíritu moderno que no ignora los grandes prestigios de la tradición, un arte secular que había caído en completo abandono. Característico de las realizaciones de la clase de Retablo es el buen gusto y el amplio sentido de rebuasca que las gobierna.

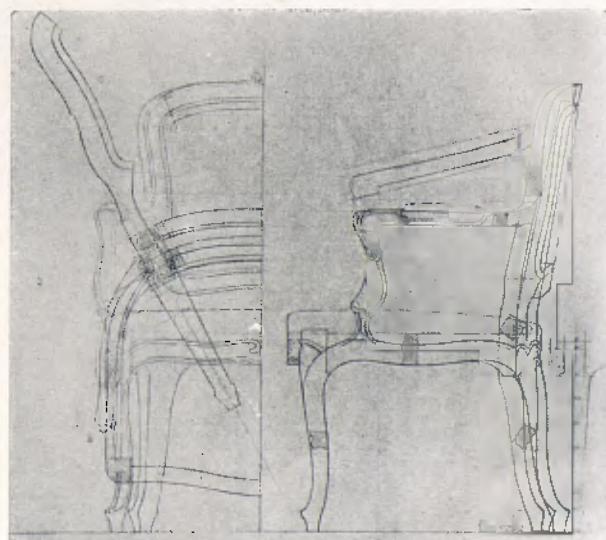
Técnicas decorativas. Decoración textil.

Arte publicitario. Artes del mueble.

La clase de Técnicas Decorativas se hallan a cargo de las profesoras auxiliares doña Carmen y Pilar Pérez-Dolz Riba. Aquí se desarrolla particularmente el dibujo de modas, los proyectos de estampación so-

bre telas, mecánica o a mano, la realización de «batiks», etc., con un afinamiento notabilísimo y una tan exacta compenetración con lo que exigen estas especialidades que muchos de los trabajos lleva-

Dibujo de taller de un sillón curvado, con proyecciones y desarrollo de plantillaje



dos a cabo en esta clase son solicitados por comerciantes e industriales, seducidos por la originalidad y el acierto de su invención.

La clase de Arte Publicitario, de la que cuida el profesor don Fulgencio Martínez Surroca dedica su atención preferentemente al cartel, con una eficacia ejemplar. La peculiar conjunción del efecto psicológico y de la seducción plástica, que es el elemento más importante del arte publicitario, es aquí objeto de atento estudio y se obtienen en su aplicación resultados altamente persuasivos.

Es profesor de la clase de Artes del Mueble don Tomás Sayol. Renglón éste, importantísimo en las disciplinas de la Escuela. En ella se estudian a fondo los estilos y las especialidades técnicas del arte mobiliario, sin dejar de lado ninguno de los períodos en que se descompone la construcción de un mueble. Desde el primer esquema hasta su total terminación, ningún detalle es abandonado a la improvisación. Los diseños de estructuras, los estudios de portiones, los proyectos y bocetos alternan con las perspectivas completas de conjuntos de in-

teriores, presentando un panorama plenamente demostrativo de la labor de esta clase.

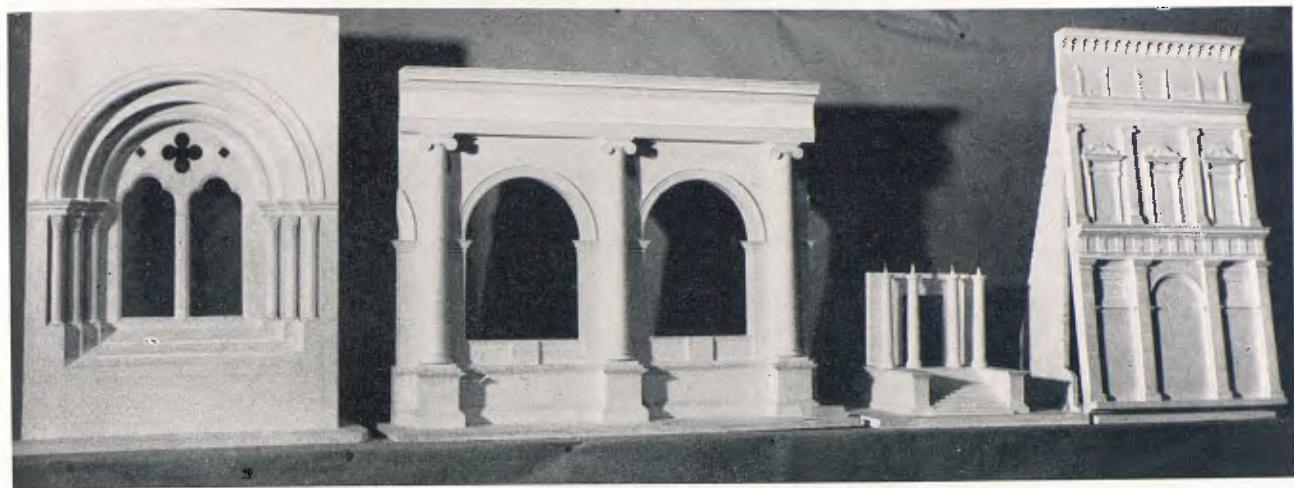
#### Artes del libro.

Extenso es el repertorio de especialidades en que se aplica la disciplina de la asignatura de las Artes del Libro, cuyas aulas constituyen verdadero motivo de admiración por la brillante tarea que en ellas se desarrolla. Sus distintas enseñanzas son: En cuadernación Artística; profesor, don Hermenegildo Alsina. Aguafuerte; profesor don Teodoro Miciano. Xilografía; profesor, don Antonio Ollé Pinell. Tipografía; profesor, don Felipe Bachs. Maestros de taller: don Antonio Corrales y don José Saz, en el de encuadernación, y don Francisco Mélich, en el de estampación calcográfica.

El conjunto de la exposición de esta clase es impresionante por la abundancia de trabajos que contiene y la riqueza y vistosidad de los mismos. Su examen detallado permite observar primores y delicadezas bien poco comunes. Encuadernaciones

Artes del Libro, sección de Grabado

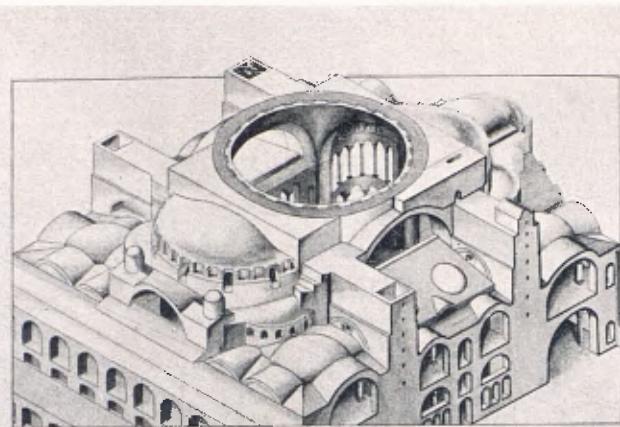
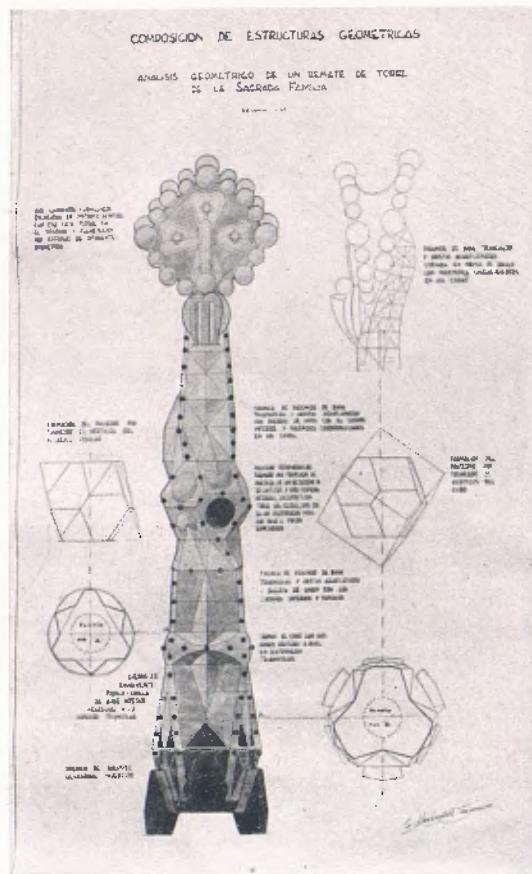




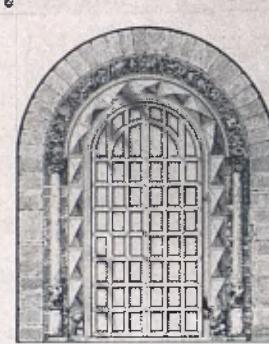
Trabajos de la sección Artes del Yeso

Labor realizada en la sección Artes del Libro





S.º SOPHIE de CONSTANTINOPLE



Sagrada Família

Trabajos realizados en las clases de Delineantes

en todos los materiales, en todos los estilos y gustos, conducidas a término con absoluta perfección; con sus hierros aplicados con limpia seguridad, los cuales forman dibujos, ya clásicos, ya de interpretación moderna; con sus testas, pies y canales dorados; con sus grabados y bruñidos; con sus pergaminos, chagrines, sedas y moarés, mosaicos, repujados y cisados, bordados y recamados, se disputan la atención del observador. Libros japoneses, misales, pequeños volúmenes y grandes formatos, le atraen con la perfección de sus ricas vestiduras.

A su lado, el dilatado campo del grabado en todas sus formas, en una y varias tintas, en aguafuerte, puntaseca, aguatinta, bojes y litografías, da cuenta de una rebusca constante y bien orientada, y la sección de las bellas guardas del libro, sorprendentes, en las que lo fortuito de los efectos requeridos se combina con el ingenio de su preparación y elaboración, realizada con aguda utilización de los recursos de tintas y tintes, pinceles y cubas que en su confección se emplean.

La tipografía, perfecta, se luce con la exhibición

de las «Serranillas» del Marqués de Santillana, estupendamente estampadas.

#### Técnica del yeso. Dibujo lineal.

El aula de la Técnica del Yeso está regida por el maestro don Martín Roca, a quien auxilia en su labor don Manuel Margaix. Tiene por objeto esta clase, la enseñanza de la construcción de proyectos, maquetas, moldes y decoración en todas sus especialidades, en el difícil trabajo del tallado y vaciado en escayola. Se realizan estas tareas con una clara orientación por la cual se tiene muy presente la necesidad de la perfección manual pero no se olvida por ello los dictados del buen gusto y la calidad artística de la obra que se lleva a término.

La clase de Dibujo Lineal está puesta a cargo de los profesores don César Martinell, secretario de la Escuela, don Francisco y don José Doménech y don Antonio Vega. Las enseñanzas de esta clase están divididas en tres cursos dedicados a la formación de delineantes. La disciplina no se limita sólo



Un aspecto de la clase de Arte Publicitario

a la mera perfección del trabajo, sino que busca el completo entendimiento de lo que de él se requiere. Así, en estos cursos se practican composiciones geométricas de arquitecturas y construcciones reales, que se realizan sobre el mismo terreno, con el examen y medición de sus estructuras, con levantamiento de planos, trazado de perspectivas, análisis y dibujo de pormenores, etc., para la constitución de una completa profesionalidad. Este año han sido particularmente interesantes los estudios sobre la gran creación del arquitecto Gaudí, la «Sagrada Familia».

#### Dibujo estatuario. Dibujo artístico superior.

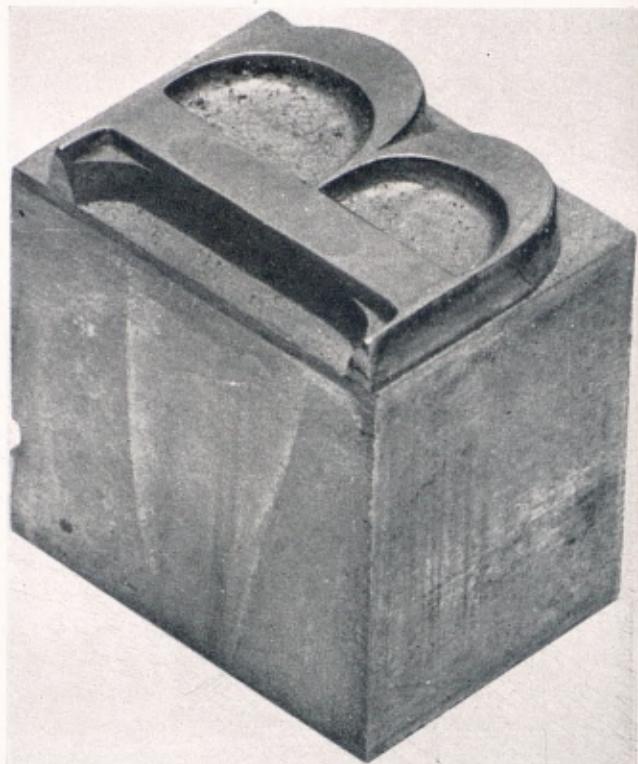
Los profesores de estas clases son dos Luis Muntané, Antonio García Morales y el auxiliar don Luis Causarás. Son, ciertamente, las clases de Dibu-

jo Artístico Superior las más concurridas de todas y las más prolíficas en prometedoras realizaciones, toda vez que son aquellas en que, frente a las grandes estatuas y al natural, el alumno puede ejercitarse sus facultades de observación y ejecución del modo más directo. Por ello, en estas aulas es donde con más empuje se dan a conocer las diferentes sensibilidades de los discípulos. Los dibujos —a veces en gran tamaño y ejecutados con vistas a un completo estudio de los distintos atributos que ofrece el modelo a la interpretación por esta técnica, a veces sólo como apuntes parciales o sumarios—, se animan muy a menudo con coloraciones y se ven practicados según gran variedad de interpretaciones, derivándose de la contemplación del aspecto general de su exposición una confortante sensación de sana inquietud y concienzudo trabajo.

# EVOLUCIÓN DE LA COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA Y DE LA FABRICACIÓN DE TIPOS

Por *Felipe Bachs Mensa*

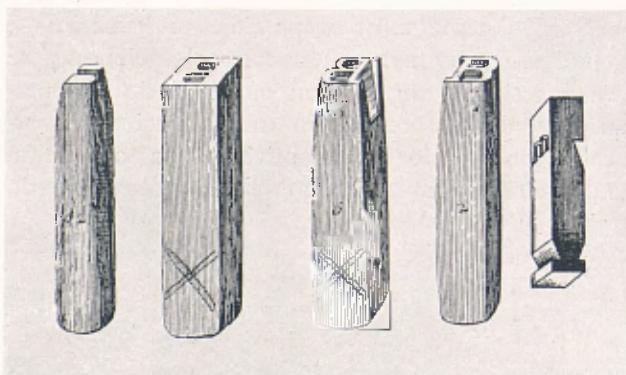
Profesor de Arte y Técnica Tipográfica



En sus inicios, el maestro impresor fué, no sólo tipógrafo, sino dibujante también, grabador y fundidor de caracteres, y por añadidura, de vez en cuando, encuadernador. Con el transcurso del tiempo, la evolución, que en todas la labores ha introducido la especialización, ha determinado que, en las del tipógrafo e impresor, la creación y fabricación de tipos constituyera una función y un oficio propios.

Al contemplar los tipos impecables de las primiti-

Preparación del punzón: contrapunzón, punzón desbastado, punzón acabado visto por ambos lados. A la derecha, matriz



tivas ediciones, de una pureza tipográfica inigualable, y al detenernos a reflexionar cómo fueron conseguidos los caracteres utilizados en la composición de sus textos, nos quedaremos asombrados ante la complejidad de la técnica seguida en su fabricación.

Los progresos de la mecánica, el desarrollo industrial y la introducción de la electricidad han modificado por completo este procedimiento de obtención, que en nuestros días parecerá totalmente arcaico. Producir tipos les parecerá cosa fácil, a los no iniciados en el arte de la imprenta que hoy contemplan las modernas máquinas fundidoras; no se les ocurrirá pensar, probablemente, que durante cerca de cuatro siglos se produjeron de muy distinto modo; y no obstante, las fases esenciales de los procesos de su elaboración son todavía tan vigentes como en tiempos de Gutenberg.

Una vez proyectado el carácter de letra, y dibujados uno por uno el de todas las letras del alfabeto, signos de puntuación, cifras, etc., el dibujo preparado no significaba más que un punto de partida para la obra que se iba a emprender, cuyo objeto era conseguir un carácter metálico apto para la reproducción. Entonces se iniciaban los trámites de una técnica que nos parecerá hoy de una gran

complejidad pero que, en muchos aspectos, ha sobrevivido, principalmente en lo que se refiere a la preparación de los punzones.

Estas pequeñas piezas de acero, de unos cinco centímetros de largo, se forjaban primeramente, y se les daba, limándolas, la forma de paralelepípedos regulares. Una de las extremidades del punzón era cuidadosamente pulida, y a ella, con el buril, se transportaba fielmente el dibujo, y así aparecía la letra al revés. Simultáneamente, y siguiendo el mismo procedimiento, se ejecutaba el contrapunzón, que era el contramolde de la letra. El punzón era entonces estampado por el contrapunzón, y sólo había que hacer desaparecer con la lima, alrededor de la letra estampada con él, todas las partes salientes ajenaas al dibujo de la letra. Para el estampado del punzón se utilizaba un aparato que hacía las funciones de yunque y tornillo a la vez, y en el cual quedaba fijo; el mismo aparato se utilizaba para golpear la matriz, otro elemento de fundición, de cobre, el cual recibía las huellas del punzón, con lo que la letra salía del derecho. De esta matriz se obtenía la letra tipográfica definitiva.

No obstante, antes de pasar a la caja de la imprenta, ¡cuántas eran las vicisitudes de la letra! De una mezcla de plomo y régulo de antimonio, puesta en fusión en una marmita de hierro o tierra, y a una temperatura constante, se procedía a la fun-



El fundidor de tipos. Reproducción de un grabado del siglo XVI, original de Yost Amman

#### MUESTRAS DE LOS PRIMEROS CARACTERES TIPOGRÁFICOS

et calicem **X** salu*n*s p*re*te*re*. **H**ic er*is*  
grat manus supra calicem. **S**upra  
que p*ro*p*ri*o ac sereno vultu respice*re*  
digner*is*. et accepta habere. scut*is* ac  
cepta habere dignat*is* es munere  
er*is* mi*n*isti abel et sacrific*um* i  
arch*is* nost*ri* abrah*am*. et q*uo*d tibi q

Cursiva Aldina, llamada →  
"cancilleresca", 1500.  
Primera cursiva utilizada  
en imprenta

#### DUIRE LE VERBE PAR DES SIGNES

l'idée de reproduire le  
verbe par des signes

*l'idée de reproduire le verbe  
par des signes matériels donna*

↑  
Caracteres del "Psalmorum Codex",  
de Maguncia, 1457. Tipografía de Fust  
y Schoffer. Derivación directa de la  
letra de los manuscritos medievales

periere, h*ec* cert*e* qu*e* diuino quod*im* benefi  
etenebris carcerisq*z* situ et squalore eruta*z*  
bus qui latin*e* scunt c*o*municata*z* sunt, legam*u*  
illos, qui ex nomen reliqui erant Sybillinos l  
causam qu*am* quod*is* sue reip*o*. salutem i*is* conti  
faciam*u*, qui non quomodo terrenum aliquic

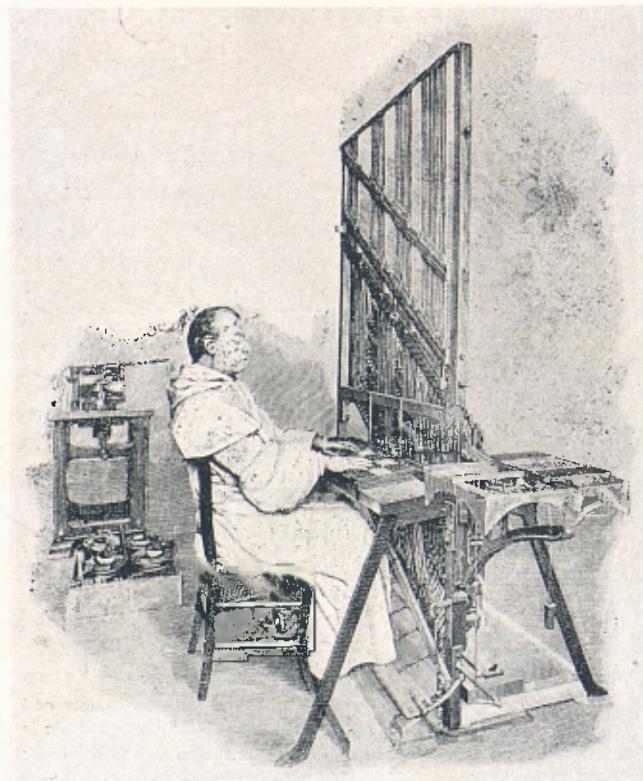
os instruit, non qua terrena, caduca et  
auris audiuit, nec ulla hominis cogit  
obist*u* standiu*z* feliciter ingredi donec ad  
deduct*u*, et qu*e* nunc fide ac spe exiliu*z*  
felicissim*u*. Bononia*z* Cal. Febr.

→ Muestras de los caracteres Garamond  
(llamados también "reales" o "de la  
Universidad", 1544), que fijan las for  
mas definitivas de los tipos de imprenta

dición utilizando un molde en donde estaba colocada la matriz. El fundidor sacaba con una cuchara la cantidad de metal fundido precisa para la fundición de una letra, y lo echaba por una cavidad, llamada registro, y la letra quedaba ya hecha después de esta operación, faltándole tan sólo las operaciones de acabado, que consistían en frotar las partes laterales de los caracteres con una piedra de gres, darles matemáticamente la misma altura, producirles el *cran*, hendidura que señala a un lado las letras de un mismo tipo, y ajustarlos para darles exactamente el cuerpo. Esta operación había de ejecutarse de acuerdo con la forma de la letra, ya que las que son altas como la *b*, *d*, *f*, *h*, etcétera, se cortaban por el pie, mientras las alargadas por abajo, como la *g*, *p*, *q*, etc., debían acortarse por arriba y las cortas como la *a*, *c*, *m*, *n*, etcétera, por arriba y por abajo a la vez, hasta que quedasen todas a la misma medida. La parte final de estas operaciones, brevemente descritas, consistía en controlar por medio de sus correspondientes calibres, la altura, grueso y cuerpo de la letra, que, a partir de este momento, era ya apta para la composición tipográfica.

Para una fundición tipográfica moderna el poder

El R. P. Calendoli (O. P.) trabajando en su máquina de componer



mostrar su tipoteca, con los tipos originales antiguos que ha podido adquirir, sus series clásicas grabadas por los predecesores, así como las series actuales creadas por ella misma, es motivo de legítimo orgullo. Este es su patrimonio, que celosamente procura guardar intacto, y que incrementa con el fin de aumentar las posibilidades de expresión de la Tipografía.

A este aspecto estético se une un problema en extremo delicado: este tesoro de matrices y punzones se desgasta; cada letra fundida, aunque insensiblemente, desgasta la matriz y, paulatinamente, el carácter se deforma; cada elaboración de matrices puede perjudicar el punzón; es necesario, pues, cuidar de este material para conservar íntegra la pureza y fidelidad del tipo original.

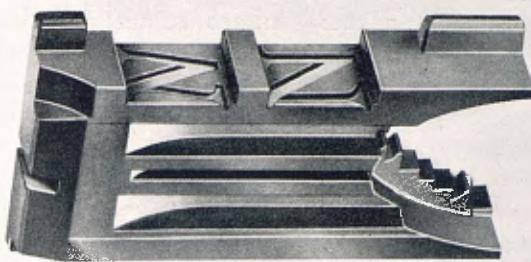
Actualmente se siguen varios procedimientos para la confección de una matriz; pero el grabado del punzón, al igual que en la fundición primitiva, es el más satisfactorio por muchas circunstancias; entre ellas, las primordiales de duración, indeformabilidad, y seguridad de obtención de muchas matrices, siempre iguales, y, por lo tanto seguridad de la permanencia del tipo.

En determinados casos, según sea el tipo de la letra, se graba a mano; pero por lo común se graba mecánicamente, por medio de pantógrafos de mucha precisión.

Todas las operaciones para la fundición de caracteres están resueltas, actualmente, y englobadas, en la acción de una sola máquina, que, a una velocidad vertiginosa (según el cuerpo), funde tipos ya completamente terminados, por millares de letras, en una hora. No obstante, para la fundición de caracteres cursivos, concretamente los de letra inglesa, se utilizan máquinas accionadas a mano, y de reducida velocidad. Estas máquinas solamente funden, y la labor de ajustar perfiles se termina a mano.

Es un espectáculo impresionante, cuando se visita hoy día una fundición, ver trabajar las fundidoras a toda velocidad, con una precisión impecable, y observar, además, el alud incesante de caracteres que producen, y que serán utilizados sin más tardar como vehículos del pensamiento humano por la gran familia de tipógrafos esparcida por las cinco partes del mundo.

Como consecuencia del vertiginoso desarrollo del Arte de la Imprenta, las tipografías necesitaban cada día cantidades más ingentes de letra; y en estas circunstancias, una imprenta contaba para la composición de sus libros con miles de kilos de letra, distribuidos en sus correspondientes cajas,



Matriz de Linotype

que se componían y más tarde distribuían, una vez realizada su tarea, e iban sirviendo continuamente de esta forma hasta que envejecían. Esta labor, completamente manual, y, por lo tanto, lenta, unida a una inversión creciente de dinero debido a la constante necesidad de renovar los tipos, indujo al hombre a idear una máquina de componer, que, tras innumerables ensayos llevados a cabo tanto en el nuevo como en el viejo continente, apareció, por fin, como instrumento eficaz, pero a costa, como era de prever, de una merma de la antigua sensibilidad artística. Este nuevo invento ha contribuido eficazmente, a pesar de todo, a una mayor difusión de todas las ramas del saber humano.

Forman legión los intentos frustrados antes de conseguirse la máquina requerida. Merece, sin embargo, una pequeña discreción, en este sentido, la labor que encaminada a dicho fin, realizó un fraile dominico de un monasterio de Sicilia.

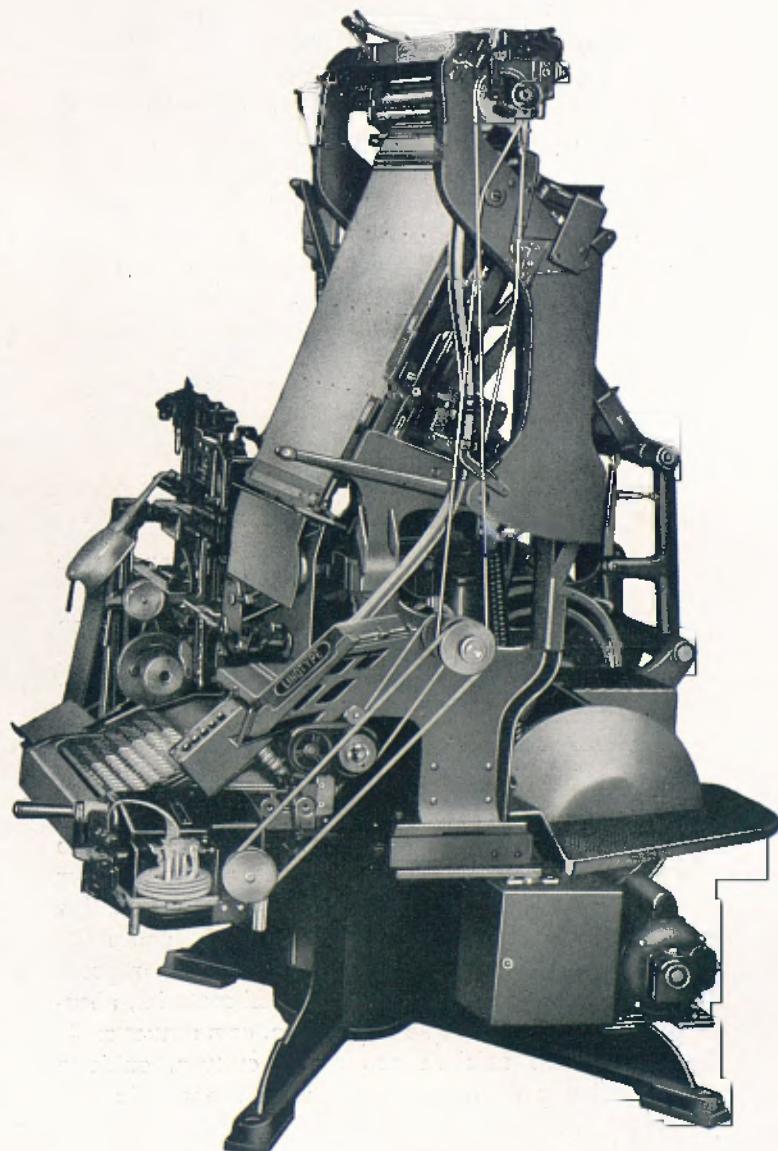
Según sus contemporáneos, el reverendo padre Calendoli, fué el llamado para revolucionar el Arte de la Imprenta, concibiendo y poniendo a punto una máquina de componer. El teclado de esta máquina lo constituyan 575 teclas, repitiéndose las letras en varias series, como las octavas de un piano, y, como en un piano, el operador tecleaba las palabras enteras de una vez, como el pianista ejecuta los acordes; es decir, sirviéndose de todos los dedos de las manos, en vez de pulsar las teclas una por una. La originalidad de la invención (según sus contemporáneos) la constituía la gran rapidez con que componía, ya que de acuerdo con estos cálculos, demasiado optimistas como luego se verá, un individuo ejercitado componía 50.000 letras en una hora, mientras que un tipógrafo, laborando a mano, y en las mismas condiciones, solamente componía 3.000.

En la izquierda del teclado había quince alfabetos, casi idénticos, con 30 signos cada uno, para

las minúsculas; tres a la derecha, para las mayúsculas; y otro, encima, para los signos de puntuación, justificándose el número de letras repetidas por la frecuencia de su empleo, así como la posición de la mano del operador para escoger a su agrado la tecla que más le convenía.

Las letras fundidas estaban colocadas verticalmente, una encima de otra, en tubos parecidos a los de los órganos, y cerraba el paso de las letras un cerrojo que se abría por medio de un electroimán que estaba conectado a la tecla, para darle paso en el momento en que ésta se manipulaba, deslizán-

Máquina de componer Linotype "Cometa": trabajando con el componedor automático "Teletypesetter" alcanza velocidades hasta 12 líneas por minuto





Teclado de Monotype

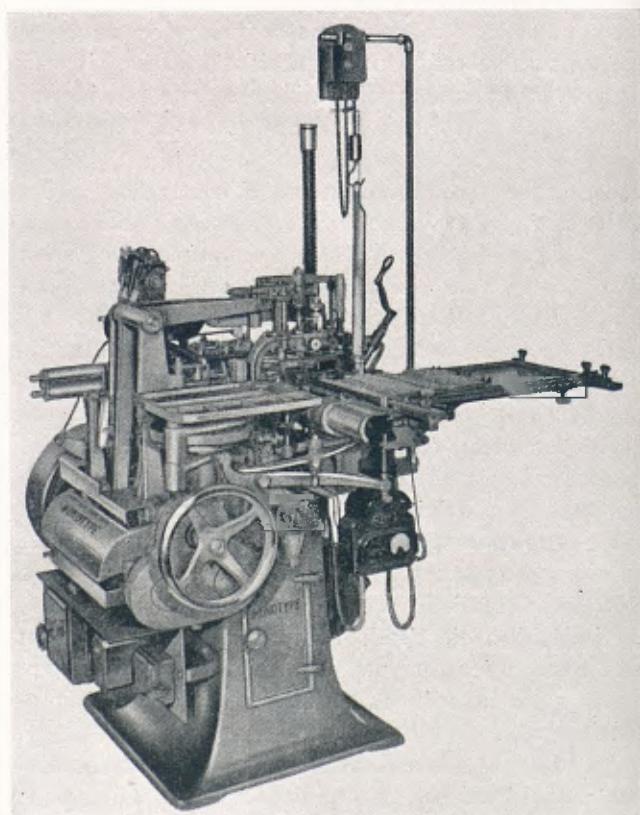
dose entonces las letras hasta un galerín en el que se formaban las líneas de composición.

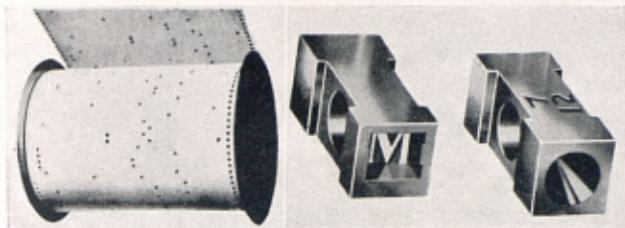
Transcurridos algunos años, precisamente en 1903, para poner esta máquina en servicio se le añadieron dos máquinas para fundir tipos, y otra para justificar las líneas; pero como no estaba prevista todavía la distribución, el tipo, una vez utilizado, iba destinado de nuevo a la fundición. La máquina sólo producía 5.000 letras por hora y debía estar atendida por cinco personas. Lo bueno del caso es que después de tantos desvelos, por aquella época ya era de sobra conocida la Linotype por todos los tipógrafos del mundo. El padre Callendoli, después de una lucha que no le reportó compensación ninguna, ni moral ni material, abandonó su máquina, que hoy reposa, como muestra de un esfuerzo más en pro de la cultura, cubierta de polvo y de herrumbre, en un monasterio siciliano.

Como hemos visto en el caso de nuestro fraile dominico, en los primeros ensayos se partía siempre de los tipos de fundición y el éxito se malograba, porque no pudiendo efectuarse la distribución de los tipos para aprovecharlos otra vez, no quedaba otro recurso que fundirlos de nuevo. Así, paso a paso, llegamos a Mergenthaler, württemburgués emigrado a los EEUU., relojero de oficio, persona que dió definitivamente con los principios de la máquina Linotype, los cuales, perfeccionándose constantemente, siguen siendo los mismos que han dado paso a máquinas que cuentan con verdaderas maravillas de posibilidades, tales como la sincronización de varias máquinas de componer con el teletipo (para transmisión y composición simultánea de noticias en los periódicos, a muchos kilómetros de distancia) y una importante gama de máquinas que funcionan por medio de negativos fotográficos, así como la electrónica.

La Linotype —palabra compuesta con las inglesas *line* y *type*— trabaja con matrices y un solo operador a un ritmo normal; componer, espaciar, fundir y distribuye más de ocho millares de letras en una hora. En esta máquina, las matrices, al im-

Fundidora-componedora Monotype





Bobina perforada, y matriz de Monotype vista por ambos lados

pulso de las teclas, descienden de su respectivo almacén, y se reúnen, disponiéndose para recibir el metal líquido, y así dejar fundida la línea de una sola pieza.

Compuesta y fundida la línea, automáticamente, las matrices son transportadas a su respectivo almacén, situándose cada una en el que le corresponde gracias a la diferente contextura de muescas que tiene cada una de ellas.

Otra máquina de componer, y que, a voluntad, puede utilizarse como fundidora, es la Monotype que, como la palabra indica, funde tipos o letras sueltas. Está constituida por dos elementos: el teclado y la fundidora. En el teclado, que consta de 276 teclas, hay una pequeña bobina de papel en la que se hacen dos perforaciones, según los signos que se marcan al impulso de las teclas. Esta bobina

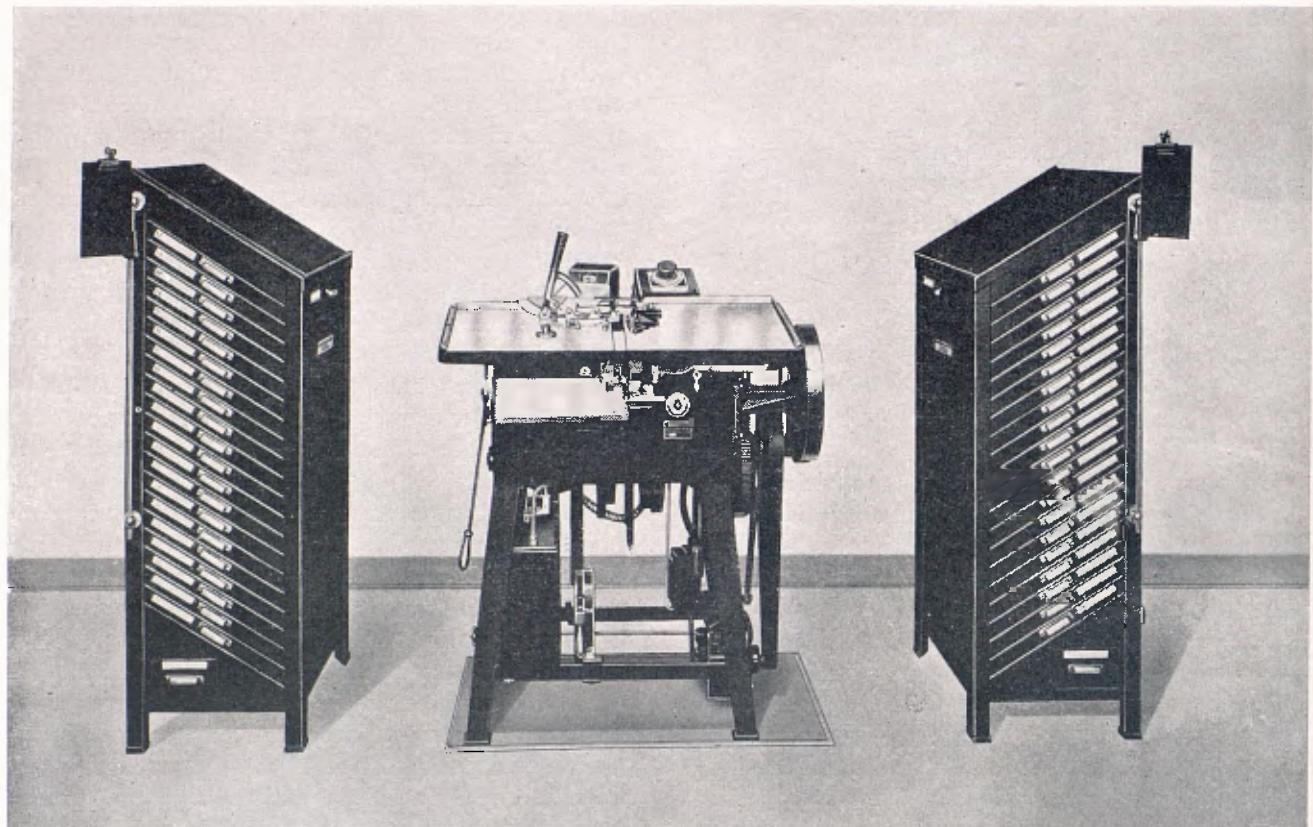
pasa luego a la fundidora que, por comparación, se basa en los principios de la pianola, y funde las letras a una velocidad parecida a la de la Linotype. La Monotype tiene varias ventajas sobre la Linotype, como son las de permitir una gama más extensa de trabajos, ser más fácil la corrección, por la razón sencilla que, en ésta, se limita a efectuar un cambio de letras mientras que en aquélla, el cambio es de líneas, y, por último, que en caso de reimprección, basta colocar la bobina perforada en la fundidora para obtener de nuevo la misma composición con facilidad y rapidez.

Como hemos visto, el empleo de las máquinas de componer tiene las ventajas de economía de material, producción mayor que la manual, y empleo de caracteres, contando, desde luego, con que las matrices estén en buen estado; pero, en cambio, tienen un campo limitado en las labores tipográficas; no pueden observar estrictamente la aplicación de las reglas, ni espaciar las palabras y letras cuando las reglas del arte lo exigen.

Dando cima a esta visión rápida de la evolución de la composición tipográfica y de la fabricación de tipos, citaremos, por último, un nuevo sistema de composición a mano. En lo que se refiere estrictamente a este punto, poco se había conseguido desde la época de Gutenberg, como no haya sido simplemente en cuestiones de detalle (sistemas más

Muestra de tipos elaborados con la máquina "Ludlow"

Garamond Light • *Tempo Light Italic* • Eusebius Open  
*Bodoni Modern Italic* • *Coronet Bold* • Stellar Light • *Mayfair*  
**Eden Bold** • **UMBRA** • **Tempo Heavy** • *Mandate*  
*Tempo Medium Italic* • Karnak Light • **Tempo Bold**  
Garamond Bold • **DELPHIAN** • *Garamond Bold Italic*  
**Karnak Black** • Stellar Bold • Karnak Obelisk • Eusebius  
Bodoni Modern • **TEMPO INLINE** • Bodoni Campanile  
*Coronet Light* • Eden Light • Radiant Medium • **Cameo**  
**Radiant Bold** • **Tempo Bold Condensed** • **Radiant Heavy**



Moderna instalación "Ludlow"

racionales de iluminación, reducción a una sola caja tipográfica, etc.), pues, en substancia, el método sigue siendo el mismo que en los balbuceos de este supremo Arte. Es seguro que obsesionados por este hecho, los inventores del «Sistema Ludlow» se dispusieron a poner en manos de los tipógrafos un procedimiento práctico y sencillo que, en el transcurso de pocos años, posiblemente variará la estructura de los talleres tipográficos.

Un taller tipográfico suficientemente dotado debe contar con muchos millares de kilos de material para poder trabajar con holgura, además de grandes superficies de cajas con los tipos dispuestos para componer, y aun a pesar de todas las previsiones, a veces faltan determinadas suertes. El «Sistema Ludlow», en un espacio reducido ha resuelto satisfactoriamente todos estos inconvenientes, ya que de las reducidas pólizas con que cuenta el tipógrafo, siempre dispone de material nuevo, perfectamente calibrado, y en el momento preciso, con abundancia. Aquí, el tipógrafo toma de la caja matrices, colocándolas en el componedor igual que si fuesen tipos, pero con mayor ventaja, pues son más fáciles

de manejar y, en cuanto a la justificación, puede no ser tan precisa como con el tipo móvil. Una vez leída la línea, con el fin de evitar correcciones ulteriores, se coloca en la fundidora y en pocos segundos queda lista, procediéndose en seguida a la distribución de las matrices para componer nuevas líneas, y así sucesivamente. Teniendo en cuenta que el tiempo que se necesita para componer y justificar una línea es superior al de la fundición, una misma fundidora puede ser utilizada por varios tipógrafos simultáneamente. Su manejo es sencillo, y la adaptación a ella, por parte de un tipógrafo, cuestión de pocos días.

Este sistema contribuirá indudablemente al progreso de la tipografía en un próximo futuro. Pero no hay que olvidar que la función del tipógrafo sigue siendo manual y sólo mecánica en el aspecto de la fundición, condición digna de tenerse en cuenta, pues no merma las condiciones artísticas de la tipografía; todo lo contrario de lo que sucede con los avances de la técnica, ya que, con la mecanización, desaparece la intervención de la sensibilidad y aun de la personalidad humanas.

# EL TEMA LITÚRGICO EN NUESTRAS ESCUELAS

Por J. Ferrando Roig

Profesor de Religión

El Instituto Internacional de Arte Litúrgico aprovechó la última Feria de Muestras de Milán, para celebrar allí unas reuniones entre artistas, industriales y liturgistas a fin de tratar de la renovación del ajuar litúrgico.

El arquitecto Juan Muzio centraba así el problema: No debemos continuar por más tiempo con una fría industrialización de los objetos del culto. Cada pieza (crucifijo, candelero, casulla...) debe tener una individualidad, ya que su utilidad es también espiritual además de material. Los artistas de hoy quieren rendir al culto la contribución de nuestra época —como ha sido tradición de la Iglesia en todo tiempo— con vivo deseo de simplicidad y de valoración de lo espiritual.

¿Por qué este asunto fué llevado a la Feria de Milán? Pues, sencillamente, porque el tema que allí se estaba debatiendo no era puramente artístico; también era económico. De ahí la presencia de industriales. Por lo visto, Italia tiene un mercado de exportación de objetos litúrgicos, y lo está perdiendo, según confesión de ellos mismos, porque persisten en unos modelos trasnochados, en unos dibujos de inefable mal gusto y en una producción totalmente mercantilizada.

Decepciona un poco que el móvil que les llevó a tratar de la renovación del ajuar litúrgico fuera de orden económico y en un marco de interés comercial, como era la Feria. Pero, los organizadores creyeron que no podían prescindir de las casas comerciales. Después de todo no es de ellas toda la culpa. Resolvieron, en consecuencia, que debían asesorar dichos comerciantes, y por eso fijaron estos puntos de partida:

Primero: Un conocimiento más profundo de la naturaleza y liturgia de los objetos por parte de quienes tienen en sus manos la elaboración de los mismos.

Segundo: Cuando no se trate de objetos únicos, partir por lo menos de buenos modelos, que estén de acuerdo con las formas que hoy se van imponiendo, creados por buenos artistas y reproducidos luego, no con procedimientos meramente mecáni-

cos, sino volviendo a la noble artesanía, a la pericia manual y con un sentido de continuada perfección.

Ahora bien: esos artistas se están formando en gran parte, por lo que a España se refiere, en las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos diseminadas por todo el país. En ellas se enseñan estas nobles artesanías. Basta dar un vistazo por las clases para darse cuenta que tal alumno o tal grupo de ellos, bajo dirección del profesor, trabajan en un retablo, modelan unos ángeles, labran un sagrario, una lámpara, un frontal, una pila de baptisterio, etcétera. Por otra parte, nuestras casas proveedoras de utensilios para el culto tienen mercado en el extranjero, concretamente en América Latina, y también, desgraciadamente, tienen necesidad de renovación.

Nuestras Escuelas, por lo tanto, están influyendo, y pueden influir mucho más, en la renovación de las artes del culto a todas luces necesaria. Con todo, no voy a exagerar diciendo que el tema litúrgico deba ser el único al que se apliquen los alumnos. Nada de eso. En la Escuela se deben abrir todos los caminos. En un trabajo escolar, más que el tema en sí, lo que importa es la pericia y perfección en ejecutarlo.

Sin embargo, cada tema tiene su particular interés y distinta categoría. No hace muchos años, se creía que una imagen podía ser representada con la misma libertad que unas zanahorias. Esta creencia ha sido ya superada. Hay temas nobles y temas que lo son menos. Y no cabe duda que la nobleza del tema ennoblee el trabajo ejecutado. El tema litúrgico requiere más cuidado, pues tiene unas exigencias y unas normas que no es posible soslayar.

Si, además, a la obra ejecutada se le da una destinación digna, tanto mejor. Varios trabajos hechos durante el curso andan de aquí para allá, estorbando en todas partes, porque no se sabe qué hacer con ellos. Claro que el fin inmediato, o sea el aprendizaje, ya se logró por el hecho de haber sido ejecutados; pero, mejor hubiera sido buscar

les una destinación definitiva en el culto. Durante el presente curso un grupo de alumnos está labrando una urna de Semana Santa para la parroquia de su demarcación. Este es el camino. Hay parroquias pobres o de reciente creación que recibirían con agrado una obra de nuestras Escuelas. Incluso es preferible tantear de antemano, antes de decidirse por un trabajo de estos, ¿qué podría ha-

cerse y adónde podría destinarse? Entonces la obra se ejecuta con unas medidas exigidas y para un lugar concreto, como si se tratara de un verdadero encargo. No hay duda que, en este caso, la labor se emprende con más entusiasmo y se lleva a término con todo cariño. Y con orgullo legítimo por parte del alumno, puesto que su obra es esperada y prestará una nobilísima función.



Personalidades y críticos de arte que visitaron la Escuela con motivo de la exposición de fin de curso, junto con el Director y profesores de la misma

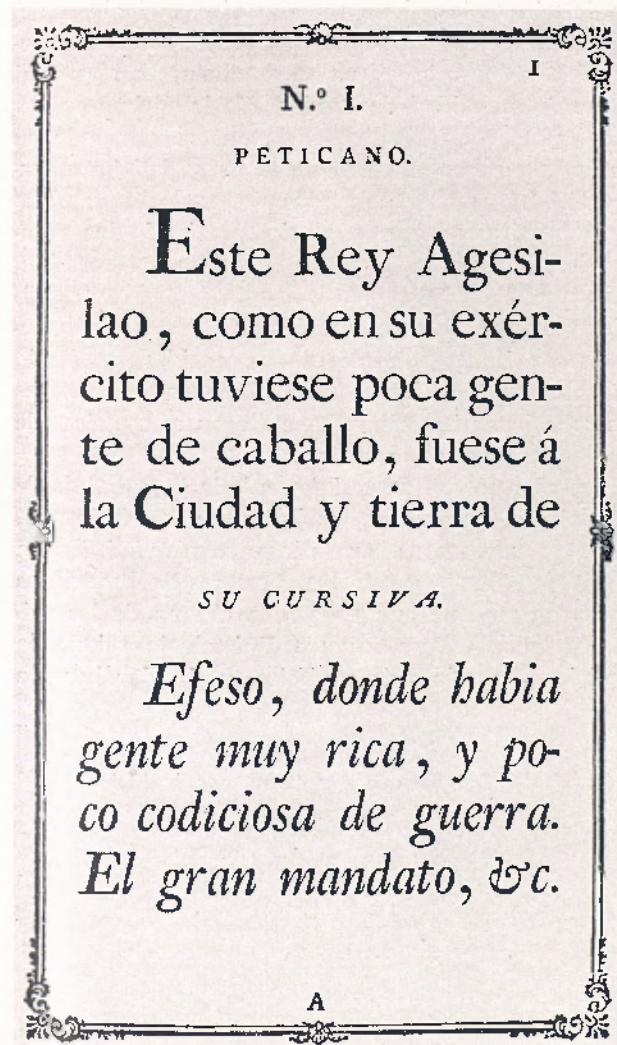
# ALGUNAS NOTICIAS SOBRE EUDALDO PRADELL

Por J. B. Solervicens

Profesor de Historia y Técnica del Libro

La figura de Eudaldo Pradell, o Paradell —en las dos formas hallamos escrito su nombre— ofrece el caso curiosísimo de un artesano que, sin instrucción literaria alguna, se destaca con relieve extraordinario en la historia del libro español. Nacido en

Pradell. Muestra de *Peticano*. Del Catálogo publicado por sus sucesores en 1793



Ripoll en 1723, fué maestro armero, como su padre. A los veinte años se trasladó a Barcelona y, aquí, alentado por el impresor Pablo Barra, y robando horas al descanso, pues se sustentaba con su trabajo de «pistolaire», se ejercitó, sin otro guía que su instinto y con verdaderos atisbos de inventor, en el arte de grabar punzones y matrices para la fundición de caracteres tipográficos. Por aquel entonces, este arte era apenas cultivado entre nosotros, y Pradell se distinguió de tal manera en el mismo, que todos los historiadores están de acuerdo en considerarle como una figura capital en el magnífico renacer de la Tipografía que se operó en España a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Francisco Vindel, refiriéndose a Pradell, subraya «la calidad y mérito excepcional de los trabajos del ilustre español que fué el principal promotor» de aquel florecimiento (1).

En un Epistolario (2) no aprovechado todavía, que sepamos, por nuestros bibliógrafos, a pesar del inmenso interés que tiene para el estudio del libro español, encontramos copiosas noticias relativas a la lucha que Pradell tuvo que sostener en Barcelona hasta su completa formación, y a los éxitos que, en la misma ciudad condal, le valieron un prestigio que ya no había de extinguirse. No faltan tampoco noticias de los períodos posteriores. A finales de 1864, Pradell se estableció en Madrid, llamado por Carlos III, el gran protector de las Artes, y allí, con una pensión anual de cien doblones de oro, pasó a ser el proveedor de caracteres tipográficos de todos los grandes impresores de la capital y del resto de España. Los Ibarra, Sancha, Monfort, Orga, Suriá, etcétera, pudieron llevar el libro español a la mayor altura europea gracias al esfuerzo del grabador catalán. Corresponde, pues, a éste, parte no peque-

(1) Francisco Vindel. — *Esplendor del arte tipográfico español en el siglo XVIII*. Bibliografía hispánica. Madrid, marzo 1943.

(2) Ignasi Casanovas, S. J. — *Josép Finestres. — Epistolari*. Barcelona MCMXXXIII — MCMXXXIV. Vol. II. Las cartas que se citan en este artículo figuran en las páginas 200, 262, 393, 394, 266.

ña de los elogios que dedicaron a la imprenta española de aquel tiempo, autoridades tan indiscutibles como Alfieri, Didot y Bodoni.

En modo alguno nos proponemos comentar todas las referencias a Pradell contenidas en el citado *Epistolario*. Nuestro propósito no es otro que el de entresacar algunas noticias útiles para la biografía del admirable artesano. Pradell, en Barcelona, tuvo que ser competidor de la antiquísima fundición que tenían establecida los Padres Carmelitas en el convento de San José. Los impresores catalanes se surtían principalmente en esta fundición. Se entabló la lucha, que fué durísima para Pradell. Pero vino finalmente el triunfo. El primero de abril de 1762, José Finestres, desde Cervera, escribe a Ignacio de Dou: «A Eudaldo Pradell le darás la enhorabuena de mi parte por la perfectísima muestra de lectura chica, que ha sido aprobada de cuantos la han visto. Si sus caracteres son de duración, no dudo que los impresores abandonarán a los frailes. Piferrer, según dicen, ya se vale de Pradell.»

Piferrer, distinguido librero e impresor de Barcelona, no tardó en tocar los resultados de la preferencia por Pradell. Dice otra carta de 4 de julio del mismo año, entre los mismos correspondientes: «Me alegra que Piferrer haya logrado el ser impresor del rey. La letra de breviario entre dos de Pradell, es la mejor que ha hecho. Puede competir con la de Holanda.»

Quien esto escribía, era no sólo uno de los mayores eruditos de su siglo, sino también un profundo conocedor de las artes gráficas. La primorosa letra de Pradell resultó sólida, cosa de la mayor importancia, como Finestres deseaba, y todavía resultó económica en otro sentido: era más clara y compacta que la mejor que entonces se fabricaba en España. El triunfo de Pradell era completo. Por lo que se refiere a los caracteres extranjeros, Pradell nos liberaba de una tradicional dependencia, especialmente respecto a Francia (3).

En cuanto a los valedores de Pradell cerca de Carlos III, no hay duda que importa señalar al Marqués de la Mina, Capitán General del Principado. Es noticia que se destaca en el prólogo del *Muestrario* de los caracteres de Pradell, publicado en Madrid en 1793, por su viuda e hijo, continuadores de la industria por él fundada. Pero hasta la lectura del citado *Epistolario*, no sabíamos de otros mediadores. En carta muy posterior dirigida a Mayans Siscar, leemos: «Pradell fué a Madrid por orden del rey, con salario y gages, para que trabajase allí y enseñase el arte de hacer matrices a algunos

mancbos; y, si no me engaño, lo negoció todo el señor Duque de Alba o el señor Conde de Aranda, quienes en Barcelona, según me dijo Pradell, cuando pasó el rey quisieron ver sus obras e instrumentos, y, prometiéndole su favor, le dijeron diese memorial al rey, como después lo hizo» (4).

Pradell habló con Finestres cuando de paso para Madrid, fué a visitarle en la Universidad de Cervera. Finestres le previno contra los peligros de la Corte, a lo que resueltamente contestó Pradell, dando una nota de su firme carácter, que «no los temía.» Nos da esa carta algún otro rasgo de Pradell, en vocablo poco feliz, aunque expresivo, cuando se refiere a su físico: «El día de Navidad pasó Pradell con toda su familia y me vino a ver. Yo no sé si en Madrid sabrá hablar castellano. Ciertamente que su figura es despreciable.»

Pero a ese hombre de aspecto tan ingrato y de tantas ignorancias, el gran humanista no dejó nunca de tributarle palabras laudatorias. Fué, sin duda, Finestres, el primero en darse cuenta de la importancia que para la cultura española podían tener el arte y la tenacidad de Pradell. En la última epístola citada, agradeciendo a Mayans el envío de su *Prosodia*, se lamenta de que la necesidad haya forzado al impresor a poner los signos de las cantidades entre las sílabas, es decir, partiendo las palabras, con lo que, no tan sólo se afeaba la impresión, sino que se dificultaba la lectura; y añade: «Yo no sé como en Madrid se descuidan de hacer fundir vocales con las tres señales de la cantidad, teniendo allí al insigne Pradell, quien, sin tener letras, pues no sabe leer ni escribir, hace elegantes matrices de cualquier género de caracteres.»

Ese párrafo nos da casi formulada la paradoja de Pradell: el hombre de las letras, «no tenía letras». Ello, en sí, no constituye ninguna novedad. Ya en el citado *Muestrario* de los sucesores de Pradell, se hace constar que «no tuvo idea alguna de las primeras letras.» Pero nuestro *Epistolario* reitera la noticia de modo más explícito, y sin dar lugar a

(3) Matilde López Serrano y Francisco Tolsada. *Exposición histórica del libro español*. Madrid MCMLII. Pág. 90.

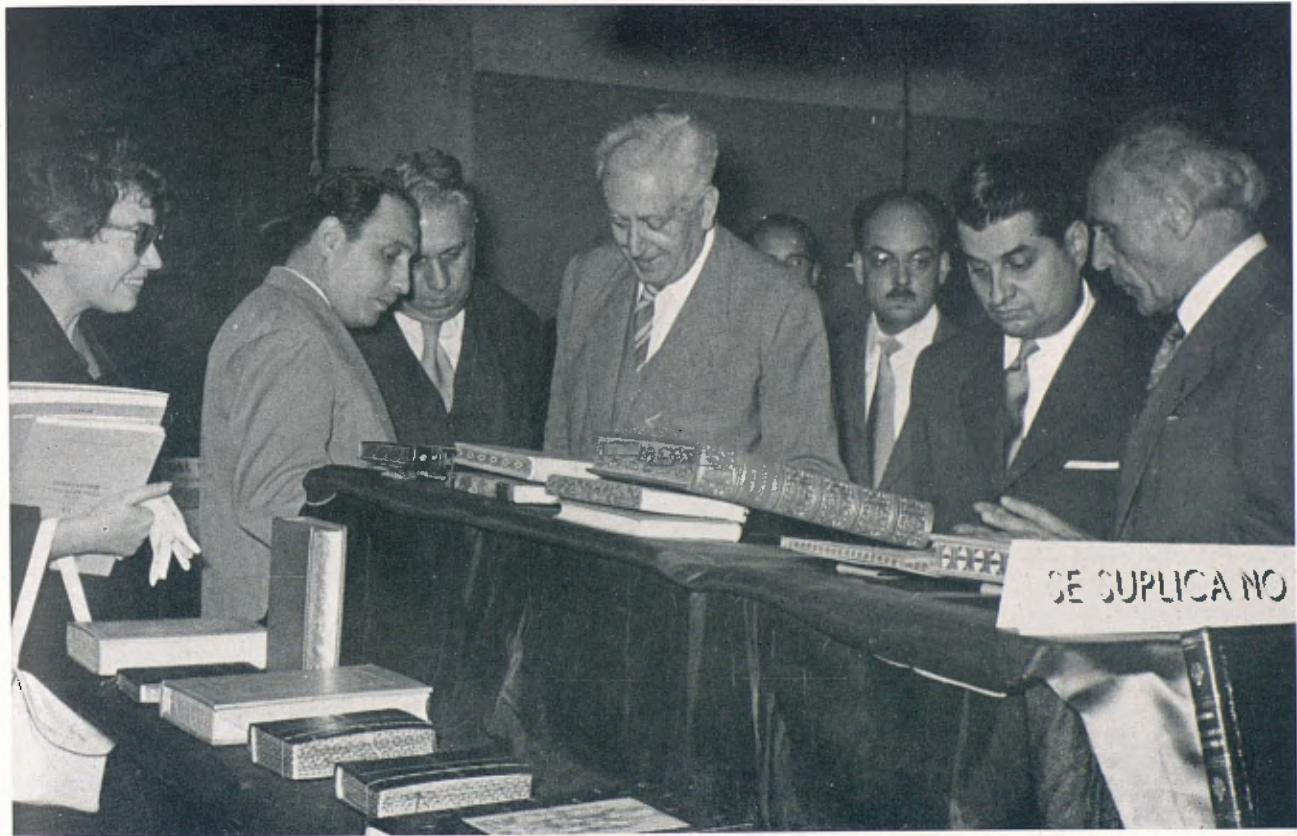
(4) Pradell fué llamado a la Corte, por la siguiente Real Orden, dada en San Ildefonso a 4 de agosto de 1764, y dirigida al Marqués de Grimaldi:

«Excmo. Sr.: El Rey se ha servido conceder a Eudaldo Pradell, maestro armero, habitante en Barcelona, cien doblones de oro de pensión cada año, y cincuenta quintales de plomo por corte y costas por el término de diez años, con calidad de que ha de venir a establecerse a Madrid y emplearse en el ejercicio de abrir matrices para todo género de letras a fin de abastecer a todas las imprentas de España así de caracteres latinos como hebreos, griegos y árabes, según ha propuesto. Dios guaide, etc.»

interpretaciones: «Envío muestra del quinto carácter cuyos punzones y matrices ha hecho Pradellí, armero, sin saber leer ni escribir, ni los nombres de las letras».

Este fué el artesano que trabajó para las armas y que tanto hizo para las letras. Su grandeza radica, sin duda, en su intuición, en su voluntad y, sobre

todo, en su espíritu de servicio. Su ejemplo es abrumador. ¿A qué no obligan, frente a ese glorioso analfabeto, los medios de instrucción actuales? Es un ejemplo que nunca será meditado sin provecho. Y que puede servir de precioso estímulo a cuantos, en las magníficas escuelas de que disponemos hoy, inician la carrera de las Artes.



Los críticos de Arte barceloneses visitan la exposición de la Escuela acompañados por los profesores



Cristo en la Cruz, con una figura de donante (Barcelona, Museo Marés).

# ALABASTROS INGLESES MEDIEVALES

Por M. Olivar

Profesor de Nociones Generales de Arte

Antes de 1350 radicaba ya en Nottingham una importante producción escultórica realizada en alabastro, la cual, a partir del siglo xv, y hasta alrededor de 1500, alcanzó por el occidente y norte de Europa una muy amplia difusión. Esto explica la relativa frecuencia con que se observan, en colecciones y museos, labores inglesas de esta índole y procedencia, aparte los ejemplares que se hallan enclavados todavía en los lugares para que se elaboraron. Un estilo muy peculiar, que es fiel reflejo de la elegancia un poco adusta de la escultura inglesa de la época, con su verticalismo en las figuras (de rostro alargado y ojos saltones) y exquisita habilidad en la caída de los pliegues, presta aspecto inconfundible a todas estas obras.

No son, por lo general, creaciones magistrales, pero sí piezas paragonables, por su garbosa factura y potencia narrativa, con las pinturas sobre tabla que el goticismo nos legó en tan gran número, en los países que, como el nuestro, no experimentaron los trastornos iconoclastas relacionados con la implantación de la Reforma.

Algunas de tales piezas son estatuas de medianas o grandes dimensiones, propias para ir adosadas a un fondo de altar. Mencionaremos dos asuntos que se debieron repetir mucho; uno es el de la Trinidad, representada por la figura sedente del Padre que, en su regazo o entre sus rodillas, sostiene al Crucificado, con la paloma representativa del Espíritu Santo sobremontando la cruz; con este tema hay un ejemplar en el Museo de Washington, quizás de comienzos del siglo xiv, y una gran figura con donantes, al parecer proveniente de España y de hacia 1380, en el Museo de Boston.

El otro asunto es el de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. En dos imágenes policromas de hacia 1435 aparece la santa manteniendo junto a sí a María, niña coronada, a la que, con el índice de su diestra señala el texto de la lectura, en un libro colocado sobre un atril gótico de alto soporte articulado. Una de estas imágenes, descubierta en Portugal en 1934, se conserva en el Museo de Lisboa; la otra, casi idéntica a la anterior (aunque más alta

y esbelta, y con el detalle curioso de ayudarse la Virgen en su ejercicio con un pequeño señal o punzón), procede del Norte de España, y con la Colección Plandiura ingresó en nuestro Museo de Bellas Artes de Barcelona, en Montjuich.

Pero lo más típico de la producción de aquellos

Santa Ana y la Virgen. (Museo de Bellas Artes de Barcelona)





Relieve representando la Epifanía (Sitges, Can Ferrat)

tallistas o *alabasturers* nottinghamenses, no son tales imágenes, sino placas de dimensiones reducidas (a lo sumo 60 cm. de alto por 47 de ancho), labradas en relieve y que a menudo, por su composición y fluidez de líneas, recuerdan los marfiles contemporáneos.

Estas placas se decoraron con dorados y colores: verde el suelo de las praderías (ocasionalmente con florecillas representadas mediante gotas de color), y tonos rojos o azules los fondos y dobleces de los ropajes. Muchas de ellas presentan borduras achaflanadas, para facilitar su inserción en las monturas de los oratorios portátiles a que sin duda se destinaron. Tal parece ser la finalidad de las placas (cuya abundante producción ya en el siglo XIV consta documentalmente), que ofrecen como tema la cabeza del Bautista puesta en sentido vertical sobre un fondo de bandeja circular, entre San Pedro y un

santo obispo (quizá San Guillermo o Santo Tomás de Cantorbery), y que presentan en el centro de su parte inferior el *agnus Dei* o, en versiones más modernas, al «Hombre de Dolor» emergiendo del sarcófago.

Otras placas de este tipo parecen concebidas para montarse en forma de tríptico, como el muy refinado conjunto que representando el Santo Entierro, el Calvario y la Ascensión, se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York y es de la primera mitad del siglo XV.

Sin embargo, el auge de esta industria artística fué principalmente debido a las series de placas elaboradas para formar retablos de traza horizontal. La fórmula ideada por aquellos artesanos era realmente ingeniosa, y mucho debió contribuir (por la economía de espacio y costo) al éxito que sus labores alcanzaron, a juzgar por el número de conjuntos, o de piezas sueltas que restan de ellos, actualmente esparcidos fuera de Inglaterra, donde aquellos retablos resultaron en su mayor parte destruidos en el siglo XVI, al separarse aquel reino del catolicismo, y desmantelarse sus monasterios y casas religiosas.

Véanlos cómo se estructuraban estos altares. Una placa que solía representar la Crucifixión, el Calvario, o al Crucificado, y que a veces fué de doble altura, constituía el centro; escenas de la Pasión (desde el Prendimiento hasta la Resurrección del Señor), o representativas de Gozos de la Virgen, o de episodios de la vida de San Juan Bautista o de otro santo, prolongaban a derecha e izquierda la estructura, en número de dos o tres placas por cada lado, y la serie resultante era limitada en uno y otro extremo por imágenes de santos, cuya elección debió dejarse a la iniciativa del comprador. Una faja de crestería, figurando doblete, remataba cada escena, y el total era coronado por otra bordura o crestería más sencilla, a modo de guardapolvo, en tanto que cada episodio o imagen llevaba escrito debajo, en latín y en mayúsculas góticas, su letrero.

No es nuestro propósito comentar por extenso la cronología e iconografía de los conjuntos que aún se conservan completos. Indicaremos, simplemente, donde se hallan emplazados los más importantes. La variedad de estos emplazamientos dará al lector sobrada idea de cuán vasta fué el área de su exportación.

El altar completo que corresponde a más antigua fecha tiene por tema la Pasión, y debió realizarse entre 1420 y 1440. Hasta 1550 estuvo en la

Catedral de Hólar, en Islandia, y se conserva ahora en el Museo Nacional de Reykjavik. Dos altares de hacia 1450, uno con la vida del Bautista, el otro con la Pasión del Señor, existen en la iglesia de Yssac-la-Tourette (Puy de Dôme), en Francia; otro, con la Pasión y del último tercio del siglo xv, se exhibe en el Museo de Nápoles, y otro de aquella misma época, antes en la iglesia parisién de Saint-Germain l'Auxerrois, se conserva en el Museo Vivienne, en Compiègne. Este último es ejemplar muy notable, ya que es el único que ofrece su temática (escenas de la Pasión) desarrollada mediante dos series superpuestas, de cinco placas cada una, lo que implica una forma de mayor monumentalidad.

En España existe aún *in situ* un importante conjunto. Se trata del altar que, constando de cinco escenas de la vida del apóstol San Jaime, se conserva en la basílica de Santiago de Compostela, a la que fué ofrendado en 1456 por el clérigo inglés John Goodyear. Otro altarcito con cinco escenas de la Pasión entre las imágenes de Santa Catalina y Santa Margarita, desde mediado del siglo xv estuvo en la capilla sepulcral de la familia de Las Alas, aneja al antiguo cementerio de la iglesia de San Nicolás, en Avilés, y resultó destruido en el curso de nuestra guerra, entre 1936 y 1939. (1) Otra serie, compuesta de siete plaquetas, muy finas, con escenas de la vida de la Virgen, que antes estaba en Cartagena, en la iglesia de Santa María la Antigua, ingresó en el Museo Arqueológico Nacional. Parece de comienzos del siglo xv.

Restos de otros conjuntos se hallan en Inglaterra, Suecia, Francia, o han sido recogidos misceláneamente en museos, a veces con gran abundancia, como ocurre en el de Victoria y Alberto, en Londres.

Hoy nos ceñiremos a reseñar las piezas de esta clase que, según nuestras noticias, se hallan en Cataluña.

Además del grupo de Santa Ana y la Virgen, a que ya nos hemos referido, tendremos que hablar aquí, de cuatro placas, y un fragmento de otra. Ignoramos las circunstancias de origen de todos estos ejemplares.

El tema de dos de estas placas, ambas de hacia 1450, es la Coronación. Una de ellas (que aquí no se reproduce) forma parte de la Colección Muntadas, que acaba de ser adquirida por el Ayuntamiento de Barcelona. Representa a las tres personas divinas en forma de tres personajes sedentes, barbados: el Espíritu Santo en lo alto y en el Centro; el Hijo, cuya desnudez cubre un manto, a la derecha



Coronación de la Virgen (antes en la Colección Muntadas, Castillo de Perafita).

de María, y a su izquierda el Padre. La Primera y la Segunda Persona, así como la Virgen, llevan en su cabeza una triple corona, a modo de tiara. Tal manera de representar a las tres personas de la Santísima Trinidad ocurre repetidamente en estos ejemplares ingleses como, por ejemplo, en el fragmento a que anteriormente hemos aludido, que se exhibe en nuestro Museo de Bellas Artes barcelonés y constituye los dos tercios de una placa con aquel tema. Falta, en este ejemplar, la figura de Jesús, y tanto la Virgen como el Padre y el Santo Espíritu, llevan coro-

(1) Lo reproduce *Fortunato de Selgas* en «Monumentos de Avilés» (*Boletín de la Sociedad Española de Excusiones* Vol. XV, 1907).

nas sencillas, con florones. Por su correcta frialdad, parece este fragmento ser obra de hacia las primeras décadas del siglo xvi. Otra placa con aquel mismo tema formó parte de la Colección Mateu, en el castillo de Peralada, donde se hallaba ya cuando aquella mansión ampurdanesa pertenecía a los descendientes del antiguo linaje de los Rocabertí. En la figuración del Espíritu Santo se adoptó en este caso la tradicional forma de paloma, y la tiara compuesta de tres coronas cubre sólo la cabeza de María, sedente, como en los casos anteriores y en actitud de orar.

Otro relieve se guarda, con la antigua colección del pintor Santiago Rusiñol, en su *Cau Ferrat* de Sitges. Su tema es la Epifanía: en su parte superior hay la Virgen en pie, en ademán de oración, entre Gaspar y Melchor, y en el extremo, a su derecha, Baltasar, representado como rey doncel, imberbe y elegantemente vestido. El Niño, en el pesebre, que la mula y el buey calientan con su aliento, ocupa el centro del primer plano, en

la parte inferior, entre la matrona que la tradición medieval asignó a María para el momento del Nacimiento, y San José, dormido. Conserva este ejemplar en buena parte sus dorados y pintura, y por el indumento de los personajes parece ser obra del primer tercio del siglo xv.

A su segunda mitad debe corresponder, por la notable profundidad con que se labró su relieve, la última de estas placas inglesas de que ahora nos ocupamos. Es una figuración de Jesús en la Cruz, con un clérigo donante, arrodillado en oración a su derecha. Detalle iconográfico típicamente inglés, corroborado no sólo por esculturas, sino también por tablas pintadas en aquel país durante los siglos xiv y xv, son los ángeles que en giales góticos recogen la sangre que mana de las manos, costado y pies del Crucificado. Tenues restos de pintura son perceptibles en este ejemplar que ha venido a enriquecer, no hace muchos años, la escogida y abundante serie de obras escultóricas que atesora, en Barcelona, el Museo Marés, donde se conserva.

Visita a la Escuela del ilustre publicista Dr. D. Leonardo Kocienski



# GRABADOS XILOGRÁFICOS EN COLOR

Por A. Ollé Pinell

Profesor de Grabado

En el mes de octubre último, se celebró en Barcelona una interesante exposición de grabados en madera a todo color, que fué oportunamente visitada por los alumnos de la Clase de Grabado del grupo de las Artes del Libro de nuestra Escuela, a quienes acompañó el que suscribe.

Los grabados que se mostraban en dicha exposición, que patrocinó el Excmo. Ayuntamiento y que tuvo lugar en el local de la antigua capilla del Hospital de la Santa Cruz, procedían de la Exposición Internacional de Xilografías en Color, organizada por el Museo Victoria y Albert de Londres, que después fué recorriendo diversas ciudades inglesas, transportada luego a Europa continental, donde fué exhibida en Bruselas, París, Roma, Praga y Barcelona y finalmente ha sido enviada a Norteamérica, donde asimismo recorrerá las principales ciudades.

Fué Barcelona favorecida con el envío de este notable conjunto internacional de xilografía en color, por haber sido únicamente artistas barceloneses los españoles que concurrieron a la mentada exposición, y gracias, como ya he dicho, haberla patrocinado el Ayuntamiento de nuestra ciudad.

Se expusieron 209 obras debidas a 120 artistas de 25 países distintos correspondientes a las cinco partes del mundo, lo que otorgaba a dicha exposición el legítimo derecho a titularse mundial.

En esta importante reunión de obras xilográficas, las había de muy variados conceptos y técnicas, abarcando desde el realismo clásico al más abstracto decorativismo, pasando por el expresionismo, el surrealismo y muchos otros ismos menos definidos, siendo aplicadas las técnicas, desde el más ortodoxo oficio xilográfico al más libre «consíguelo como puedas».

Indudablemente fué de gran interés poder contemplar y estudiar detenidamente tanta variedad de procedimientos, aplicados todos a conseguir la estampa xilográfica a todo color.

La primera impresión ante tal variedad era algo desconcertante, sobre todo para los no iniciados en las grandes posibilidades del grabado en madera,

pero por lo mismo era incitante y en extremo alegreñador su estudio cuidadoso.

Resumiremos brevemente las deducciones resultantes de nuestras visitas.

Podíase dividir el gran conjunto en dos grupos esenciales: el que ponía todo el esfuerzo en el grabado de las planchas para conseguir con ellas un número determinado de pruebas exactamente iguales, y el que apoyándose en unas planchas a penas desbastadas por los útiles de grabar, fiaba lo principal al trabajo de estampación, con lo que, debido a una gran intervención del azar, se limitaba enormemente la misión del grabado, de dar numerosas pruebas exactas.

No obstante en la exposición tenían abrumadora mayoría las obras pertenecientes a este segundo grupo.

De los países orientales, China exponía obras de nueve autores que mantenían dignamente la tradición de sus estampas, con interpretación poética del paisaje y encariñado trato de los más humildes elementos de la naturaleza, utilizando el grabado a cuchillo y el estampado al agua con técnicas tradicionales, si bien manejadas con más libertad, que junto a ciertos temas de actualidad como «La construcción del depósito de Kuan Ting», de Wang Chi, daban al conjunto la justa nota de modernidad.

En cambio el envío del Japón se alejaba completamente de sus genuinas estampas que tanta fama le dieron. Nada indicaba que estos grabadores norteamericanos fuesen los sucesores de Kironaga, Sharaku, Hokusai, Hiroshiqué, y tantos otros maestros que con sus sutiles pero intensas interpretaciones del hombre y del paisaje llegaron a influir grandemente en las directrices del arte europeo de finales del siglo pasado y cuyo recuerdo alienta todavía en las producciones de sus vecinos de la China. Por el contrario, son las modernas tendencias europeas y norteamericanas, especialmente las abstractas, las que dan pie a los modernos xilógrafos japoneses para sus estampas de grandes formatos a base de manchas de color, siguiendo a veces ritmos geométricos.

tricos con dejos de cubismo, y en ocasiones con tímida sugerencia figurativa. Asimismo el arte de la estampación manual al agua del que eran maestros inimitables ha sido menospreciado y sustituido por el usado por la mayoría de los estampadores norteamericanos a base de superposición de tintas mates y brillantes, transparentes y opacas, mas con un fin simplemente decorativo de impacto objetivo y satisfacción materialista, bien distinto del goce íntimo y profundo derivado de la contemplación de sus antiguas estampas, tan raciales, tan delicadas y deliciosamente sugestivas.

Los Estados Unidos y Canadá, con Gran Bretaña, Holanda y demás países nórdicos, daban el conjunto más numeroso en este apartado de extremo modernismo, sin querer decir que en los demás países no se dieran casos de parecida orientación, ni que entre las obras de los citados no se pudiera encontrar más de una, de raíz clásica aunque fuese lograda bajo conceptos y recursos técnicos modernos.

España, Italia, Francia y países centroeuropeos donde han existido núcleos de producción y de enseñanza del grabado daban el mayor contingente de grabadores conocedores del oficio, y sus envíos, en general de menores dimensiones, eran en cambio verdaderas lecciones del bien grabar la madera y de perfecto estampado.

Debemos tener presente que la exposición la constituyan casi únicamente, estampas, con exclusión, descontados pocos casos, de la ilustración del libro.

La estampa libre no exige naturalmente con tanto rigor como la ilustración del libro, la exactitud de las pruebas, que suelen además reducirse a un

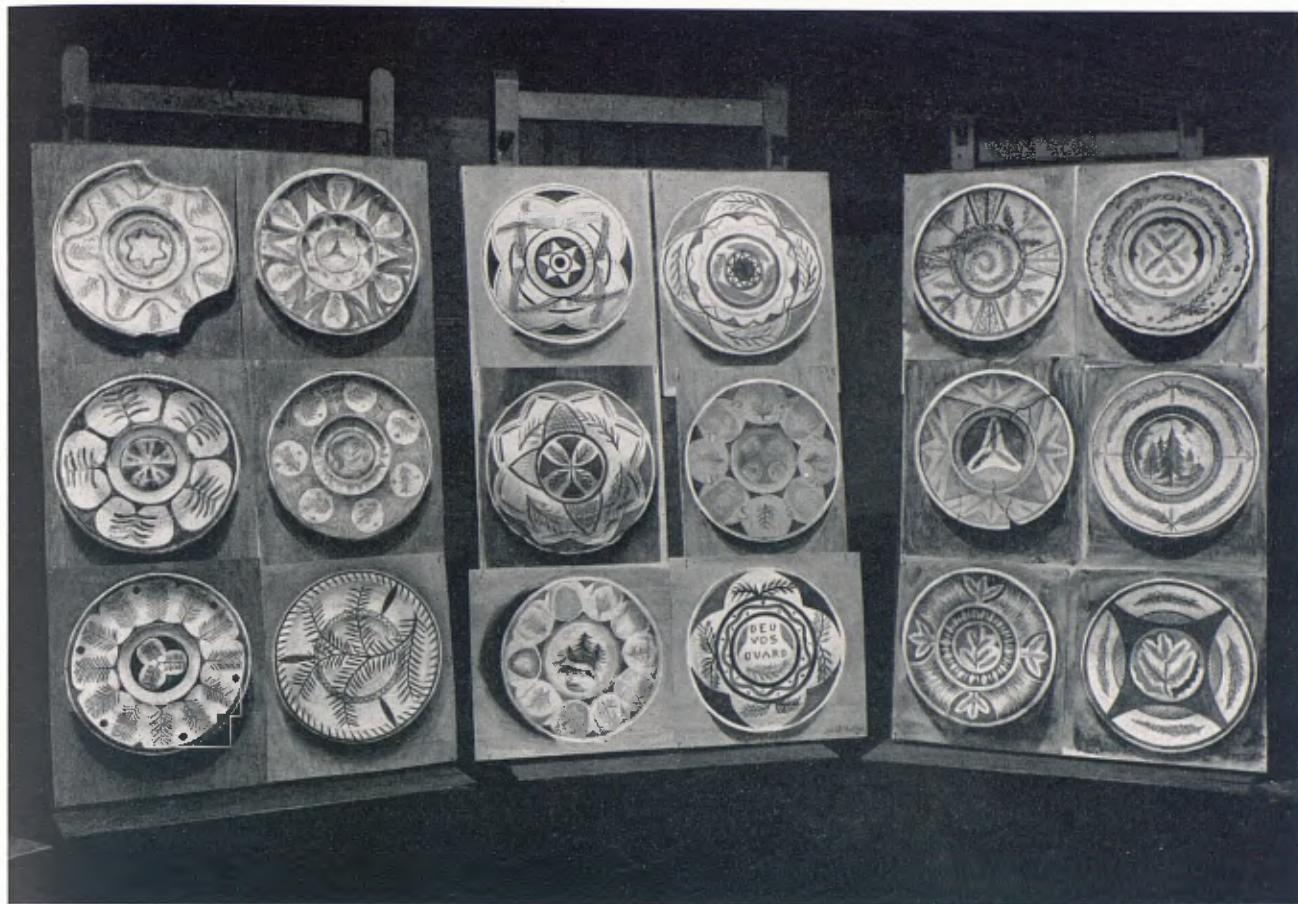
número exiguo. Por eso el procedimiento tanto del grabado de las planchas como el de estampado puede ser asimismo mucho más libre, permitiendo recursos extremos como el empleo de distintas maderas y aun de distintos materiales como madera y linoleum o material plástico y tintas de naturaleza contradictoria como las transparentes y opacas en una misma prueba.

Por la misma razón pueden aprovecharse en el estampado manual recursos derivados de la calidad porosa o irregular de las matrices grabadas sometiéndolas a distintas presiones o simples y aun parciales frotaciones que elevan a infinitos los efectos posibles, si bien muy difícil por no decir imposible de conseguir dos veces iguales, lo que da a las estampas así tratadas carácter casi de monótipo.

La lección principal que daba la exposición que comentamos, era indudablemente más que de orden técnico, con ser este muy importante, de orden estético.

Las orientaciones cambian, se suceden modas y maneras pero es evidente que siempre producen obras interesantes y obras vulgares, obras bellas y obras repelentes, cualesquiera que sean los conceptos que las informen y las técnicas que se empleen. Debemos, pues, aceptar toda suerte de investigación en los terrenos conceptuales y técnicos y procurar adaptar el resultado a nuestra manera de sentir, evitando en lo posible la pérdida sensible de personalidad y sobre todo evitando el culto repulsivo del tremendismo que a tantos excesos ha llevado a los artistas, ya sean cometidos con fórmulas académicas o revolucionarias.

El buen gusto ha de prevalecer si en realidad se pretende hacer obra de arte.



Proyectos y Realizaciones de la Sección III

## RENOVACIÓN PEDAGÓGICA EN LA SECCIÓN III

Por Federico P. Verrié Faget

Profesor de Cultura General Artística

El crecimiento demográfico de Barcelona desde mediados del siglo XIX y la expansión de su núcleo urbano inicial con el consiguiente aumento de distancias y dificultades de transportes, impusieron la descentralización de muchas instituciones y su descongestión mediante sucursales.

Así aparecieron las estafetas postales y las agencias bancarias y así han nacido desde fines del siglo pasado hasta mediados del presente, seis de las quince o veinte secciones de la Escuela de Artes y Ofi-

cios Artísticos que nuestra capital necesita tener.

Estas secciones fueron creadas con el cometido de preparar y seleccionar alumnos para su especialización en la Escuela Central.

Pero por algunas de aquellas razones y por otras de carácter social y aun vocacional son muchos los alumnos que cursan en la sección y no pasan luego a aquélla. Son relativamente pocos, en efecto, los que van a las secciones a prepararse para aprender luego en la central una especialidad artística y

muchos en cambio los que sólo van para adquirir en plazo breve, de dos o tres cursos solamente, una formación artística elemental aplicable, inmediatamente, al oficio o profesión que ya practican: mecánicos, carpinteros, ebanistas — y otros del ramo de la construcción entre los alumnos o de la confección entre las demás — pintores, pasteleros, trabajadores de industrias gráficas o empresas publicitarias.

Para éstos y para los que sin tener especialidad existe el deseo de orientarse hacia alguna, la Escuela ha sentido a menudo, a través de varias de sus secciones, la exigencia de una renovación pedagógica.

En otras páginas de ENSAYO el Secretario de la Escuela ha recordado que fué en una de estas secciones, la que correspondía a la calle del Carmen, donde Martí Alsina dió a fines del siglo pasado una de las primeras batallas para la renovación de los conceptos y procedimientos pedagógicos tradicionales de la institución.

Hoy, bajo las circunstancias apuntadas, y al calor de un común entusiasmo de alumnos y profesores, el hecho se repite en algunas secciones.

Es conocido el gran empuje de la más joven de todas, la VI, eficazmente dirigida por J. M. Garrut.

Y no es menor el de la III, una de las más viejas, que dirige Benavent.

Aludo a estas por más ligadas a mi experiencia personal en la Escuela y quisiera referirme concretamente a la segunda por menos conocida o comentada en este esfuerzo de renovación.

«Hace diez años — comenta el profesor Benavent — me fué confiada por la Dirección de la Escuela la de la Sección III; después de un curso de observación de los valores de los alumnos que asistían a las clases de la asignatura de Dibujo Lineal creí conveniente la introducción en el programa de la misma de dos tipos de ejercicio práctico: uno, de croquis tomados directamente del natural, de elementos corpóreos; otro, de interpretación de geometría descriptiva racional. Estaba firmemente convencido de que ambos aspectos, considerados hoy básicamente necesarios en el campo del dibujo científico — y que por largos años de experiencia en otros centros docentes sabía eficientes — podían y debían ser puestos a la práctica por los alumnos de nuestra Escuela y en beneficio propio. El resultado no podía ser, ni fué, inmediato. Posiblemente alguno de ellos tuvo al principio la impresión de que iba a menos ya que en apariencia hace mayor efecto — lo que no implica necesariamente que lo haga

mejor — el dibujo de un gran edificio que el de un fragmento de moldura. Luego fué dándose cuenta de que iba sabiendo qué era lo que dibujaba y por qué lo hacía en aquella forma. Adquirió idea del volumen y de su exacta proyección. No ampliaba grandes catedrales ni máquinas de tren sacadas de láminas pero sabía el porque de una simple línea y de su posición en el papel y sabía, sobre todo, razonar la posición de otras muchas en el papel y en el espacio.»

Añadiré a estas razones la de orden material que de su parte da el Director de la Sección III para despertar el interés de los alumnos: la creación de sendos premios de carácter particular para el mejor de los trabajos realizados, periódicamente, en cada uno de aquellos ejercicios.

Pero las innovaciones técnicas que constantemente se operan en los campos de la mecánica y la construcción y la extensión creciente de las de la topografía, la publicidad o la decoración amplían enormemente los horizontes, posibilidades del dibujo industrial en el que cada vez con más frecuencia e intensidad aparecen fundidos los que tradicionalmente se han denominado lineal y artístico.

En la práctica estos han dejado de ser los compartimentos estancos e independientes de la enseñanza escolar.

Un sentido elemental de la eficiencia pedagógica imponía por lo tanto una renovación o ampliación de conceptos y la adopción de una serie de ejercicios encaminados a lograr, con un rápido desvelamiento de las aptitudes naturales de cada alumno, su pleno desarrollo artístico y su eficaz orientación artesana.

Encaminarla directamente desde el primer momento hacia la técnica, oficio o especialidad escogidas en una u otra forma por él significaba además aprovechar hasta el máximo las posibilidades del breve programa escolar de las Secciones.

La realización práctica de estas aspiraciones ideales recordaba otro aspecto de la cuestión: que no es posible dejar el dibujo denominado artístico reducido exclusivamente a la copia de yesos de obras maestras por mucho que lo sean y que se imponía el documento vivo y directo y luego su elaboración, por elemental que fuera, con un carácter decorativo.

El no ser posible cierto tipo de ejercicios prácticos de este orden en el ámbito y estructura actual de las Secciones de la Escuela, ha traído consigo la prolongación de la actividad escolar más allá del ámbito de la Sección y la vitalización y vigorización



Una perspectiva de la exposición de Trabajos de fin de curso de la Sección III

de la vocación ya sea artística ya artesana del alumno y en algunos aspectos incluso, por el carácter mismo de los ejercicios encargados al mismo, la extensión de su interés cultural.

Por otra parte, estos mismos ejercicios han constituido, al ser de nuevo elaborados en las clases, un camino de divulgación de ideas y conceptos decorativos, si preciosos para los que más adelante seguirán cursando en la central, fundamentales para los que no, puesto que con ellos ha quedado iniciada ya la divulgación sobre las posibilidades de las técnicas decorativas y con ello la de inserir creaciones de nuevo espíritu en la línea evolutiva tradicional sin trucamiento de su continuidad.

O bien, a dignificar artesanalmente otras técnicas decorativas sin solera aún en el ámbito del país.

Este esfuerzo de renovación ha tendido en definitiva a descubrir a cada alumno un mundo de posibilidades encaminándolo a la vez con la mayor brevedad y provecho al ejercicio concreto de aquella especialidad para cuya depuración artística había ingresado en la sección.

Cada uno de los ejercicios tendentes a tal fin introducidos en la sección III de la Escuela con este deseo de vitalizar sin alterarlo en sus líneas esenciales el plan pedagógico oficial, antes bien en plena colaboración, ha despertado —hay que subrayarlo— el mayor interés y un gran entusiasmo entre los alumnos; todos y cada uno de estos ejercicios han ido acompañados desde el primer momento de una serie de concursos de estímulo.

Un natural afán de competición y superación está haciendo el resto, es decir, está logrando los frutos, proporcionales, naturalmente, al poder creador y al sentido vocacional de cada alumno.

Porque creo de gran interés la modalidad pedagógica adoptada siguiendo el plan general de reforma, sería de desear que el ejemplo cundiera en beneficio ante todo del alumno y después —por qué no— de las mismas Secciones de la Escuela que hallarán en él el mejor camino para permanecer pedagógicamente despiertas a las necesidades artesanas del momento; vivas, en definitiva, ante las resonancias y posibilidades del mundo técnico y artístico actual.

## SECCIÓN INFORMATIVA

La exposición de fin de curso de nuestra Escuela de Artes y Oficios Artísticos vista por la Prensa barcelonesa.

Tiene lugar estos días en las clases de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, sita en los altos del magnífico edificio de la Casa Lonja, la exposición de los trabajos de los escolares asistentes a la misma realizados en el presente curso. Consisten las diversas disciplinas de la antigua «Llotja» en un amplio despliegue de actividades adecuadas a la formación de los futuros artistas y artesanos que a sus aulas asisten: Dibujo lineal y técnico, con su sección de «Estructuras geométricas»; Artes del libro (encuadernación, tipografía, grabado en todas sus técnicas (madera, aguafuerte, puntaseca, etcétera); Talla, del yeso y de la madera; retablo (policromía, dorado, estofado, etc.); Escultura decorativa y su policromado; Escultura del natural; técnica escultórica de la piedra; Móvil; Arte publicitario; Decoración textil (estampados, batik), con una importante sección de figurines; Dibujo artístico (de estamaria y del natural) y Procedimientos de pintura (óleo, fresco, acuarela, temple, encáustica, barnices, etc.). Toda la enseñanza de la Escuela se desarrolla dentro de una latitud de concepto en cuanto a estilística e iniciativa del propio alumno que le pone a éste en situación de expresar su más genuino modo de ser, al tiempo que una exigencia pedagógica en cuanto a procedimientos y técnicas le facilita dicha expresión con toda idoneidad.

La Escuela de «Llotja», para los barceloneses todos es considerada como cosa familiar y cotidiana, pero no por ello les es más conocida. Para la mayoría de ciudadanos es un nombre lleno de prestigio, suscitador de respeto y hasta de alguna aprensión por esa vaga aureola de misterio que envuelve la producción artística y las rígidas disciplinas a que se supone se ven sometidos quienes a la Escuela acuden en demanda de enseñanzas. Para éstos, sin embargo, la «Llotja» es un hogar de gozoso trabajo, del que todo acartonamiento profesional ha sido eliminado y donde las clases más que ser aulas de enseñanza asumen un carácter de taller colectivo donde maestros y discípulos trabajan en una obra común. Una dirección vigilante y atenta a todos los problemas de la docencia, en manos de artista del talento y de la amplia comprensión como posee su Director y un cuerpo de profesores cuya solvencia y cuya cordialidad son el mayor estímulo para sus discípulos, han creado un clima espiritual insustituible por su libertad y eficacia.

De aquí procede el simpático aspecto que ofrecen los trabajos que en esta muestra se exponen, donde se ve la individualidad de cada alumno dar de sí todo lo que constituye su incipiente personalidad, gobernada siempre, como corresponde, por la debida atención a lo que el recto entendimiento y empleo de cada especialidad necesita. Clases hay en que ello se manifiesta con mayor brillantez que en otras, pues en determinadas técnicas poco lugar se deja para la interpretación personal. En otras, sin embargo, como es el dibujo ar-

tístico, la talla, la encuadernación, el grabado, el retablo y los procedimientos pictóricos, donde la tarea del alumnado puede lucir una extensísima variedad de gustos, sensibilidades y maneras de entender y traducir el tema. Pero unas y otras y su conjunto dan una persuasiva prueba de la dignidad y categoría de las enseñanzas de la bicentenaria «Llotja».

J. C. en LA VANGUARDIA

Como todos los años, y sirviendo de digno broche de la temporada artística barcelonesa, en las aulas de la bicentenaria Escuela de la Lonja, donde se han formado y se forman los mejores artistas y artesanos de nuestro país, se ha celebrado la exposición de fin de curso, en la que figuran obras de dibujo, pintura, escultura, artes decorativas, estampados y modas, carteles, maquetas arquitectónicas, grabado, encuadernación, policromía, diseños de muebles, y una amplia representación de todos los bellos oficios. El conjunto, de un tono medio muy elevado de excelencia, es revelador de la extraordinaria eficacia docente del actual plan de estudios, estructurado hasta en sus más mínimos detalles por el actual director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, don Federico Marés Doulzol, que ha dedicado a la enseñanza artística lo mejor de su vida y de sus facultades, que pudo emplear totalmente en su propia obra. El sacrificio que tal dedicación comporta, no ha sido, sin embargo, vano, y buena prueba de ello es la exposición comentada, conjunto harto significativo de los óptimos resultados obtenidos.

Reseñar una por una las diversas salas de que se compone la exposición sería tanto como inventariar el plan de estudios y la gran cantidad de asignaturas que lo integran, tanto teóricas como prácticas, todas ellas servidas por un nutrido e ilustre cuadro de profesores. Baste solo dejar constancia del alto valor representativo de la muestra comentada, que tan alto pone el bien ganado prestigio de la Escuela de la Lonja, institución docente con la cual tiene contraída Barcelona una deuda de honor, pues merece el homenaje ciudadano más unánime y entusiasta.

Resulta confortador, tras la intensa actividad artística de la temporada que termina, no siempre todo lo alentadora que uno quisiera, remitir la atención en la obra de tantos jóvenes, futuros artistas y artesanos, que en su obra académica acreditan una entusiasta vocación y unas aptitudes perfectamente conducidas y encauzadas. Despues de haber recorrido las aulas de la Lonja, tenemos derecho a sentirnos optimistas. El arte futuro del país está en buenas manos.

A. M. en EL CORREO CATALÁN

Una vez más la Escuela de Artes y Oficios Artísticos tan popular y entrañablemente conocida por el nombre de edificio donde nació, y vive, esto es, por la «Lonja», resulta merecedora de nuestra atención. Y es con motivo de la exposición de trabajos escolares que ha clausurado el curso actual de esta tradicional institución que dirige, con su cordial y constructivo entusiasmo, el escultor Federico Marés, desde el año 1946.

La importancia de nuestra Escuela es extraordinaria en la historia artística de nuestra ciudad. Baste citar que entre sus discípulos ha habido personalidades del prestigio, en distintos órdenes de la vida, como San Antonio María Claret, Mariano Fortuny, Damián Campeny o Isidre Nonell que éste último —como Casas, Rusiñol, Llimona o Manolo Huégué— pasó también por la Escuela.

Fundada en 1775 por la Junta de Comercio la Escuela de Artes y Oficios Artísticos liga con el europeo impulso educacional, creador, del siglo XVIII, que en España tuvo amén que en menor escala su fecundo reflejo. En aquel momento nacieron en nuestra ciudad infinitud de instituciones la mayoría de ellas al amparo de las entidades mercantiles o de los antiguos y tradicionales gremios. La Escuela de Artes y Oficios Artísticos, nacida de la inquietud creadora e industrial de la citada Junta de Comercio para el estampado de las «indianas», fué desarrollándose con una magnífica brillantez. Así se pasó del dibujo artístico para aplicaciones industriales textiles a darse clases de dibujo, pintura, escultura y hasta las primeras enseñanzas de la arquitectura e ingeniería. Luego se desglosaron estas secciones: las de Bellas Artes convertidas en Escuela de Bellas Artes de San Jorge, fueron a la calle de Aviñó, quedando en la Lonja esta Escuela de Artes y Oficios Artísticos.

La Escuela labora hoy con decisión y eficacia. Existen todas las secciones más necesarias —más delicadamente necesarias— de las artes y oficios. Estampados, las artes del libro, el arte publicitario, el dibujo y la pintura, la escultura, la decoración, todo tiene cabida y se recibe la necesaria atención del profesorado de las secciones de la Escuela que no pretende otra cosa que enseñar alentando la personalidad de los discípulos. La Escuela infundiéndo una tradición dinámica de modernidad que la preside no corta ni tiraña. Ayuda, dirige, preocupa y se preocupa con los problemas que se plantean sus alumnos. Es una amplia y generosa escuela liberal que atiende positivamente todas las iniciativas apreciables.

N. Luján en *El Noticiero Universal*

Don Federico Marés me invitó a visitar la exposición de fin de curso de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos que dirige. Acepté su invitación en calidad de simple curioso. Como doctores tiene la Iglesia, también el Diario de Barcelona cuenta con plumas expertas para tratar las cuestiones artísticas.

Pero, supongo que a Marés, no le basta el comentario del especialista. Para él, su Escuela posee otras facetas capaces de movilizar otras plumas.

Desde la segregación de la sección de Bellas Artes, llevada a la plaza de la Verónica donde funciona con el nombre de Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, la vieja Escuela de la Lonja se ha convertido en un vivero de artesanos. Como ciñéndose al pensamiento inicial de la benemérita Real Junta Particular de Comercio de Barcelona creadora de la Escuela en tiempos de Carlos III.

Tenía yo otros motivos, de índole particularísima, para acudir a ver la Exposición. Fui alumno de Lonja en tiempos

de Alfonso XIII, y no había vuelto jamás a poner los pies en ella. No diré con emoción, pero sí que fué con cierto placer que al cabo de varios lustros crucé de nuevo el patio central del magnífico edificio para ganar la puerta de donde arranca la escalera ascendente a la Escuela.

—Un momento, que subirá usted en el ascensor —, me indica un portero.

—Hola! ¡Está sí que no me la esperaba! Aunque tenía que haberme figurado. Hoy las ciencias adelantan y no hay pasión por el arte que resista la diaria escalada de ciento y pico de peldaños. Pero, antaño, la inacabable escalera, especialmente a la salida de clase, era el mentidero, la tertulia, donde nos comunicábamos esperanzas y decepciones. De nuestra habladuría era testigo un arrimadero de azulejos que también ha desaparecido sustituido por otro más serio y solemne, de piedra caliza.

La Escuela de Artes y Oficios Artísticos no ha progresado solamente en espíritu, sino también en su materialidad, conforme queda dicho. Tampoco vi aquellos tradicionales chubesquis, que conferían a las aulas aspecto de taller bohemio.

—Desde hace doce años tenemos calefacción central —se me informa.

Ninguna de estas reformas, sin embargo, y segurí pude enterarme, ha evaporado el perfume eternamente juvenil de la secular Lonja. Mientras acompañado de Marés y de un amabilísimo grupo de profesores recorría la Exposición, mis ojos, escurriéndose por entre los cornacs y disimulando, se desentendían de los trabajos expuestos para posarse en los autores de los mismos, en los grupos de los alumnos que, discretamente arrinconados, interrumpían su charla para prestar atención a las graves «visitas». De atreverme, les habría saludado alborozadamente con un «¡Soy de los vuestros, muchachos!», especialmente en la clase de Procedimientos técnicos, ante varios originales de carteles anunciando un viaje de fin de curso a París. Y mucho más tarde presentarme a la señorita autora de uno de estos excelentes carteles.

No obstante, las alusiones al viaje a París y a las gentiles alumnas no deben de ser los árboles que nos impidan ver el bosque. Si en Lonja sigue ardiendo la llama que embrujó a «Ramonet», el hijo del «senyor Esteve», tan recordado estos días, y que le hizo descuidar el «aulell» familiar, no es menos cierto que en sus aulas se forma sólidamente una generación de artesanos destinada a robustecer los tradicionales oficios, vapuleados modernamente por la mecanización y el peonaje.

Desde este punto de vista, la exposición de fin de curso que acabo de visitar me parece ejemplar. Impara en ella la obra honrada, bien hecha, donde lo artístico se da por añadidura. En el más sencillo y al parecer prosaico cometido, el autor puede poner amor, alán de perfección, una pequeña chispa de fuego personal, eso que los artistas llaman estilo... Me doy cuenta de que cito literalmente un viejo texto de «Xenius». Como que también presumo de fuego personal, interrumpo el discurso.

Desfilando por las clases de la Lonja convertidas en salas

de exposición, no soy abasto a contemplar maravillas: esculturas, tallas en piedra y madera, retablos, figurines de modistería, dibujos para estampados, encuadernaciones, grabados al acero y en madera, composiciones tipográficas, carteles, maquetas y moldes en yeso, proyectos de muebles, dibujos lineales, bocetos de pinturas murales...

Cualquiera de estas obras justificaría aires magistrales en su autor. Pero en la Escuela se enseña el valor de un lento aprendizaje. Las ventajas de no apresurarse, de avanzar despacio... a despecho de haberles puesto ascensor.

Sempronio en DIARIO DE BARCELONA

Una exposición de trabajos escolares proporciona buena ocasión para hablar de un centro de enseñanza ejemplar. Máxime cuando los trabajos expuestos, más que realizaciones de alumnos, parecen obras maestras. Nos referimos a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, comúnmente «La Lonja», una de las instituciones de mayor prestigio y raigambre entre las de enseñanza en Barcelona. Basta citar los nombres de San Antonio María Claret, Mariano Fortuny y Damíon Campeny, que fueron alumnos de dicha escuela, para vislumbrar su importancia y su honda influencia en la vida artística e industrial de la ciudad.

#### Breve historia

Fundada en 1775 por la Junta de Comercio, la entonces «Escuela de Arte» fué otra más de las instituciones que fundara la mencionada entidad en el ocaso de los gremios y sus organizaciones medievales. Nacieron por aquellas fechas las Escuelas de Náutica, de Botánica, Taquigrafía, Química. Pero la de Arte fué la que más gloria dió a sus fundadores.

Además de las enseñanzas de dibujo aplicado a las industrias textiles, se desarrollaron las clases de dibujo artístico y pintura, las de escultura y se fraguaron las primeras enseñanzas de Arquitectura e Ingeniería, la mayor parte de las cuales la encauzaron más tarde por caminos separados.

Hace pocos años se desglosó la enseñanza de Bellas Artes, que ha ido a instalarse al edificio llamado del Bolsín, en la calle de Aviñó, como Escuela de Bellas Artes de San Jorge, quedando en La Lonja exclusivamente para Artes y Oficios Artísticos, de cuyo conjunto da una clara visión la actual exposición de trabajos del curso.

#### Recuerdos evocados

Con el fin de informar a nuestros lectores sobre la misma, dirigimos nuestros pasos al edificio de La Lonja, en el Paseo de Isabel II. El camino nos es harto conocido y nos evoca recuerdos de la juventud: durante los años mozos íbamos diariamente, al atardecer, a pie desde Tres Torres a Lonja, para asistir a las clases de dibujo y de modelado. Esto era por el año 1920.

Ahora ha cambiado totalmente el aspecto de la escuela y de sus aulas. Recordamos una escalera oscura, unas clases en que los alumnos trabajaban de cara a la pared, cada uno frente a su modelo de yeso. En nuestra visita actual, la escalera está revestida de piedra pulida y desemboca en un amplio vestíbulo, que contiene un muestrario de lo que se

hace en la escuela: preciosas tallas y esculturas, un biombo que parece de esmaltes chinos.

#### Visita a la exposición

El director y reformador de la enseñanza de la escuela, el conocido escultor y coleccionista don Federico Marés, nos conduce por las aulas que hacen las veces de salas de exposición.

Empezamos con la sección de delincuentes, cuyos trabajos dan se que aprenden a ser magníficos ayudantes de los arquitectos, capaces de representar gráficamente la idea especial de más difícil representación. Hasta han llegado a dibujar en proyección octogonal los remates de las torres de la Sagrada Familia, trabajo que ni Gaudí fué capaz de efectuar.

#### Los alumnos de estampados ganan dólares

Seguimos por la sección de estampados de telas, en las que se hermanan las técnicas tradicionales con los más atrevidos dibujos y coloridos modernos. Al lado de estos suspendidos dibujos de modas, expresivos figurines. Nos cuenta el señor Marés que un empresario norteamericano, admirado de las obras que realizan los alumnos de la Escuela, les invitó a participar en un concurso internacional de proyectos de estampados convocado en su país. Los alumnos de la escuela obtuvieron nada menos que cuatro importantes premios en dólares. Un éxito elocuente. Ahora se estudia la posibilidad de facilitar a los alumnos barceloneses unos períodos de prácticas en los Estados Unidos.

#### Artes del libro

La sala dedicada a las Artes del Libro está llena de auténticas obras de arte: encuadernaciones, xilografía, tipografía realizado en la imprenta de la escuela; grabado, litografía, etcétera. Se comprende que la Escuela de Artes y Oficios haya sido encargada de regentar el nuevo Conservatorio de las Artes del Libro que se está habilitando en un ala del antiguo Hospital de Santa Cruz.

Nada tiene que envidiar a las otras secciones la dedicada a la Decoración. Los trabajos escolares demuestran un dominio de todas las técnicas, desde los estilos antiguos a lo funcional de nuestros días.

El Arte publicitario también está ampliamente representado con su vasta gama de técnicas diferentes, adaptada cada una al objeto de la publicidad.

Las salas de Escultura añaden a la variedad de técnicas la de los materiales en que se realizan: la técnica del yeso con sus numerosas aplicaciones prácticas; tallas, modelados en barro; terracotas; piedra; policromía: la vieja técnica de los imagineros...

#### Dibujo y pintura

Finalmente llegamos a las salas de dibujo y de pintura, las que reúnen el mayor número de alumnos y las que más acusan el cambio operado en los métodos de la escuela.

En lugar de los puestos de trabajo cara a la pared de hace treinta años, tertulias de caballetes, animales vivos (peces y pájaros) para modelo, libertad individual del alumno: cuando se cansa de manejar el carboncillo, maneja el pincel o

estudia composición. La pintura artística y la decorativa son cultivadas con idéntico cariño y las obras expuestas merecen figurar entre las de maestros consagrados. Admiramos unos lienzos dignos de Sert y unos estudios de retablo dedicado a los santos cuando eran niños...

No tenemos espacio para extendernos sobre los aciertos que hemos podido ver en la actual Escuela de La Lonja. Son innegables y explican los premios obtenidos en exposiciones nacionales en competencia con artistas consagrados.

Si cuando nosotros frecuentábamos estas aulas, la enseñanza hubiese tenido las características actuales probablemente no seríamos ahora el informador que escribe estas líneas, sino el artista cuya obra se reseña.

Terminamos estas líneas mencionando el magnífico boletín titulado «Ensayos» que edita la escuela e imprime en sus talleres, en un alarde de confección tipográfica, a la par que de contenido, texto e ilustraciones, reflejo de la vida de la escuela y de los acontecimientos artísticos de la ciudad.

F. Ullamer en SOLIDARIDAD NACIONAL.

#### Ecos de nuestra Escuela en Italia.

Casi en el umbral de los restos del antiguo Barrio del Mar, que agrupaba desde el Trescientos la mayor parte de la opulencia comercial de Barcelona, todavía visible en los palacios de la vecina calle de Moncada, se erige un elegante edificio de líneas arquitectónicas neoclásicas. Construido en el último trentenio del SIGLO XVIII, cuando imperaba ya la reacción frente al barroco sostenida por las influencias dejadas aquí por el bolonés Ferdinando Galli, llamado Bibiena, autor de la obra «L'Architettura civile» (1711), libro que llegó a ser el vademecum de los constructores catalanes de la época, este edificio es sumptuosa custodia de una soberbia reliquia arquitectónica que data del SIGLO XV. Se trata del magnífico salón de contratación de estilo gótico, realizado por el arquitecto Pedro Sabadía, a quien se confió la erección del Palacio de la Lonja a fines del Trescientos.

Debió ser magnífico aquel palacio inaugurado el año 1392, con su fachada, o mejor dicho, sus fachadas, puesto que tenía más de una, en el cual quizás más que en ninguna parte debía reflejarse el poderío de la clase comercial, favorecida constantemente por los reyes de Aragón, siempre interesados en crear un contrapeso a la preponderancia de la clase noble, aún cuando ello no fuera a sus propias expensas. Por lo demás, era aquélla la época en que la capital de la Corona de Aragón, sede de los dinastas de origen catalán, se enriquecía con obras monumentales dignas de una metrópoli que aspiraba a señorear sobre Zaragoza, Valencia, Palma de Mallorca, sin contar principales ciudades de Cerdeña, de Córcega, del Rosellón y de otros dominios reales.

Tanto el precioso salón gótico de la antigua Lonja, como su actual elegantísimo estuche neoclásico que hoy aloja a la Cámara de Comercio y Navegación, son auténticas joyas arquitectónicas de Barcelona.

Pero el Palacio reclama también por otra razón la atención de quien se lanza a desenbrir las atracciones de índole turística de la capital de Cataluña. Hace casi dos siglos que

en la parte superior de este Palacio, vive y prospera una antigua institución de gloriosa tradición, la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, hoy vigorosamente dirigida por uno de los más grandes escultores de la España moderna, antiguo alumno de esta misma Escuela, Federico Marés Dcuolovol, generoso mecenas moderno que ha donado a la ciudad el rico museo que lleva su nombre. Curiosa es la historia de esta Escuela nacida por voluntad y obra de ricos comerciantes barceloneses en el siglo XVIII, como para demostrar que ellos, no eran distintos de sus colegas florentinos, genoveses y venecianos conscientes de la verdad de que los oficios y el comercio por si solos no representan la plenitud de la vida y que deben ir acompañados del Arte que a ellos aprovecha y de ellos debe aprovecharse.

La Junta de Comercio creada por decreto de Carlos III en 1763 dio vida a sus expensas a una serie de escuelas públicas, sin excluir la de Náutica, con una predilección digna de toda loa hacia la de las Artes Nobles creada en 1772 e inicialmente limitada a la enseñanza gratuita de dibujo y de grabado, pero muy pronto ampliada con las clases de pintura, de escultura y de arquitectura. En el transcurso de los años, este centro se convirtió en una verdadera cuna de los mejores artistas, casi siempre, aunque no exclusivamente, catalanes. Por sus aulas pasaron también algunos profesores italianos, como el escenógrafo y pintor Giuseppe Lucini y el profesor de geometría, perspectiva y arquitectura Cesare Cornabali. Gracias a la munificencia de la Junta de Comercio se instituyeron bolsas de estudio, ya casi desde los comienzos de la existencia de la Escuela, introduciéndose nuevos métodos de estudio a menudos basados en los que se practicaban en las academias italianas.

A la corporación docente de esta Escuela debe Cataluña gratitud por sus desvelos por salvar las riquezas de obras de arte religioso durante las periódicas borrascas iconoclastas que perturbaron a España durante el pasado siglo.

Muchas obras de valor fueron salvadas de los incendios gracias a la providente acción desplegada por los profesores de esta Escuela que las recogieron para su salvaguarda. Y si hoy en los museos podemos admirar no pocas otras obras de arte del pasado, es debido a que encontraron asilo en los tiempos calamitosos en el ámbito de esta Escuela.

También ella ha contribuido a que los barceloneses sintieran gusto por las exposiciones periódicas de obras de arte y de los productos de los oficios artísticos, organizándolas sin interrupción casi desde los comienzos de su beneficiosa actividad. Entre sus más activos directores del pasado mencionaremos a Moles, Lorenzale, Campeny y Caba, maestros, entre otros, del gran pintor catalán Mariano Fortuny, quien después de haber pasado algunos lustros en Roma, acabó allí sus días.

De sus aulas han salido casi todos los principales pintores y escultores del siglo pasado. En 1825, y en años sucesivos, entre sus alumnos figuraba aquel humilde obrero tejedor llamado Antonio María Claret, elevado por el Pontífice felizmente reinante a la gloria de los altares en 1950. Aquí también dio sus primeros pasos el joven pintor de Málaga que responde al nombre (así universalmente conocido hoy) de

Pablo Picasso, quien dejó en Barcelona algunas de sus primeras obras, tan distantes de su actual producción artística.

No sostenida ya por la desaparecida Junta de Comercio, pero patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional, la Escuela de Lonja como se la viene comúnmente llamando, prosigue su misión de perfeccionar las Artes y Oficios Artísticos en todas sus ramas bajo la guía de una pléyade de profesores de primerísimo orden.

La Escuela, casi bisecular, se honra en tener por patrón a San Antonio María Claret, su antiguo alumno por tres veces premiado durante los cursos que en ella frecuentó.

En el silencio de las aulas consagradas a la paciente labor artística, venciendo dificultades y escollos, sigue la escuela su alta misión, en la difícil tarea de las enseñanzas artísticas; mientras en el salón gótico de la planta noble del edificio el voceo de los concurrentes a la contratación de la bolsa resuena todas las mañanas en el ámbito de la nave secular. Sabio, meditativo silencio que acompaña la conquista de los secretos artísticos y ensordecedor criterio que responde a la conquista de riquezas: espíritu y materia — plenitud de la vida, de acuerdo con los deseos de los fundadores de esta Escuela a fines del siglo dieciocho.

*Leonardo Kociensky  
en "TERME E RIEVIERE" de Pisa (Italia)*

#### El Escultor Damián Campeny Estrany

EL ESCULTOR DAMIÁN CAMPENY ESTRANY, en el primer centenario de su muerte. Discurso de Federico Marés Deulovol.— R. Academia de Bellas Artes de San Jorge, B. — En bellísima edición en folio, ilustrada con multitud de reproducciones, ha visto la luz el documentado estudio del académico Marés, director de las Escuelas de Artes y Oficios y Superior de Bellas Artes de nuestra ciudad, sobre uno de los elementos más eficaces de la pedagogía artística barcelonesa durante la primera mitad del pasado siglo, e importantísimo para la incorporación del arte de nuestra Patria a la corriente neoclásica; el escultor mataronés Damián Campeny, quien estudió largos años en Roma al lado de Canova y en contacto con los más brillantes ejemplos de la estatuaria griega y romana en los talleres de restauración de los museos vaticanos. El autor sigue los pasos de Campeny desde sus inicios en la actividad artística en el

taller de Gurri, primero en Mataró y luego en su ciudad de adopción; la etapa de estudios en Roma y, al regreso, su cátedra en la Escuela de Nobles Artes, hasta su fallecimiento en el entonces pueblo de San Gervasio de Cassoles. Aduce Marés originales atisbos e interesantes reflexiones sobre la obra de Campeny y sus distintos períodos, así como con referencia a la vida del gran maestro de nuestro neoclasicismo, situando pertinenteamente su figura dentro de la evolución del arte peninsular. No podía ser olvidada en el céñido estudio de Marés, la Junta Particular de Comercio, fundadora y amparadora de la Escuela de Nobles Artes (antiguo título de la Escuela de Lonja por él dirigida), gracias a cuyo impulso obtuvieron los estudios artísticos en nuestro país la atención que les era debida, y merced a cuyas reiteradas pensiones pudo realizar Campeny sus estudios en Roma.

*Más de una vez nos hemos ocupado del excesivo olvido en que caen muchas figuras excelsas que dieron gloria y prez a la vida de la Patria en los diversos ramos de la actividad humana. Valores de gran prestigio, cuya labor dejó hondo surco y cuyo esfuerzo fué admirable dentro de sus despectivas especialidades una vez extinguido el eco de sus horas funerales, puede decirse quedan totalmente ignorados por la colectividad a que dieron su obra. Es éste un pecado grave de ingratitud del que las escasas conmemoraciones que entre nosotros tienen lugar no llegan a eximirnos.*

*Por ello es digna de recoger cualquier iniciativa que tienda por tanto a redimirnos, en la medida de lo posible, de esta carencia de interés hacia las personalidades que un día fueron señeras e ilustres, muchas de ellas con resplandor universal. Así sería muy de desear obtuviese con digna satisfacción la iniciativa de las entidades organizadoras de los actos que han tenido lugar en memoria del gran escultor Damián Campeny (Real Academia de Bellas Artes de San Jorge y Escuela de Artes y Oficios Artísticos), las cuales se han dirigido al Ayuntamiento interesando se extienda el homenaje al gran artista, el centenario de cuya muerte se cumplió el pasado año, con una conmemoración ciudadana, colocando una lápida en lugar visible de la casa número 22 de la calle del Carmen, donde habitó Campeny durante largos años después de su regreso de Roma, cuando ejerció con tanta eficacia y estímulo para la decencia artística, su cargo en la entonces Escuela de Nobles Artes barcelonesa.*

LA VANGUARDIA

---

Este séptimo número de "ENSAYO", Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, fué proyectado y confeccionado en la clase de Artes del Libro de la Escuela, y se terminó de imprimir el día 22 de diciembre de 1956.