ENSAYO

BOLETIN DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS de Barcelona

MARZO · MCMLIV

ENSAYO

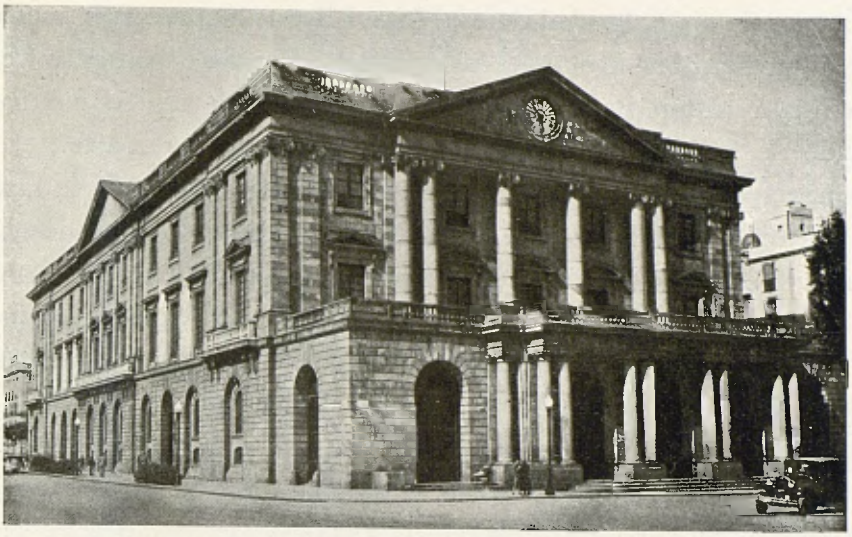
BOLETÍN DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS DE BARCELONA

BIB. UNIVERS. AUTÓN. BARCELONA
IVTEGA

1

SUMARIO

NUESTRA REVISTA · GLOSARIO PEDAGÓGICO, por F. Marés · DIVAGACIÓN ACERCA DE LA PALABRA «ESTILO», por F. Labarta · RIAÑO. EL PRECURSOR DESOÍDO, por F. Pérez-Dolz · SOBRE LA CERÁMICA GRIEGA, por Juan Cortés · LA ESCUELA-TALLER, por César Martinell · LA INICIACIÓN AL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE, por J. Subías Galter · ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE DE LOS PUEBLOS PRIMITIVOS, por M. Olivar · TÉCNICA DEL LIBRO: EL LIBRO ENROLLADO Y EL LIBRO PLEGADO, por Juan Bta. Solervicens · LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS EN INGLATERRA, por T. Miciano · LA ENSEÑANZA DE LA TÉCNICA DEL GRABADO, por A. Ollé Pinell · INTRODUCCIÓN DEL AMBIENTE NAVIDEÑO EN LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS, por J. M.ª Garrut · SECCIÓN INFORMATIVA



NUESTRA REVISTA

La presente Revista tiene una finalidad primordial: establecer un intercambio periódico, de amplio carácter docente, entre la Escuela central de Artes y Oficios Artísticos radicada en el barcelonés edificio de la Lonja y las Secciones urbanas que dependen de ella. Aspira, pues. ante todo, a cohesionar, en el mayor grado posible, elementos que, bajo una misma Dirección, se mueven y trabajan por un fin común.

El cumplimiento de esa finalidad exige que en algo esencial nuestra Revista difiera de otras publicaciones semejantes. No tratamos, no trataremos nunca de sostenerla entregándola a un grupo de especialistas, a una Redacción de *autoridades* que tengan la exclusiva de sus páginas y, hablando *ex cathedra,* pretendan imponer sus criterios y doctrinas a los demás compañeros. Nuestra voluntad es otra. Nosotros iniciamos un diálogo en el cual, desde ahora, pueden tomar parte los profesores de todas las secciones de nuestra Escuela. Queremos que por las columnas de nuestra Revista circule la palabra de todos ellos. Obtener en la medida suficiente su colaboración, es, para nosotros, un postulado fundamental. Y gratísima, por demás, nos sería, en apoyo de nuestra finalidad, la procedente de las Escuelas del resto de España.

Porque sólo esa aportación de los profesores puede dar vida y sentido a nuestra publicación. Ellos la crearán con insubstituible aliento al trasladar a nuestras páginas los resultados más notables de su experiencia en el ejercicio de su función pedagógica y el reflejo de sus inquietudes intelectuales. Así, los ensayos, las ideas, los trabajos de cada uno serán conocidos por todos, a través de nuestra publicación, produciéndose el intercambio fecundísimo que ha de justificarla.

Y aun cabe pensar que la ejemplaridad de esos logros llegue a conferir a nuestra Revista el más extenso interés que acostumbra a obtener toda empresa dotada de propio y verdadero carácter. Cuanto más responda a su objetivo estricto, tanto mayor podrá ser su irradiación en sectores diversos del mundo de la cultura, sobre todo de la pedagogía y del arte.

Por lo demás, ningún éxito externo podría sernos halagador en la tarea que hoy inauguramos, si no fuese referible a la eficacia y solidez de sus resultados internos, el más decisivo de los cuales ha de ser la compenetración cada día mayor entre nuestros profesores y el mutuo estímulo para una constante superación. Por ello, las reflexiones y datos vinculados inmediatamente al trabajo de la escuela tendrán en sus páginas una especie de derecho de preferencia.

Recíprocos son los frutos de la labor docente. Los profesores hacen la escuela, pero la escuela los hace también a ellos. Formando a los alumnos, el maestro se forma a sí mismo. Y eso, que es cierto para todas las escuelas, todavía lo es más para las consagradas a la enseñanza de las Artes, porque en ellas el contacto entre profesores y alumnos es más directo. El alumno aprende del maestro, pero le devuelve en experiencia los beneficios que de él obtiene. Ningún maestro es viejo, mientras conserva la aptitud para captar esa preciosa experiencia.

Nada, pues, podría interesar tanto a nuestra Revista como esa lección constante que cada profesor recoge en la propia escuela.

Obvio es decir que, en todas sus líneas, nuestra Revista deberá someterse a las que son normas seculares de la Escuela radicada en el glorioso edificio de la Lonja, vigentes hoy en ella como en sus mejores tiempos. Porque si precisa, en la enseñanza de las Artes, fomentar en los alumnos la máxima iniciativa y la mayor libertad, una y otra serían ineficientes si no nacieran de un total respeto a la tradición, que es, por encima de todo, disciplina y estudio. Por otra parte, en el orden más acentuadamente industrial, hay que devolver al trabajo, urgentísimamente, su enaltecedor latido humano.

Sean, finalmente, estas palabras expresión sincerísima de la gratitud que debemos a las figuras insignes que desde el Ministerio de Educación Nacional nos han prodigado, ayer y hoy, sus más generosos alientos, demostrando una acusada predilección por esta nuestra Escuela de la Lonja. Nos referimos, en primer término, el excelentísimo señor don José Ibáñez Martín y a su sucesor en el Gobierno, el excelentísimo señor don Joaquín Ruiz Giménez. A su lado, los Directores generales, ilustrísimos señores don Ramón Ferreiro y don Carlos María Rodríguez de Valcárcel, se han hecho también acreedores a nuestro más profundo reconocimiento. Siempre obedecimos a sus llamadas; ahora, fieles a sus orientaciones, nos lanzamos con el mayor entusiasmo a la publicación de esta Revista.

GLOSARIO PEDAGÓGICO

Por Federico Marés

Director de la Escuela de Artes
y Oficios Artísticos de Barcelona

Nuestro propósito.

Ante reiteradas y cordiales sugerencias, que nos obligan, iniciamos hoy la publicación de esta Revista, cuya aparición se hallaba ya prevista en el plan de reforma de nuestra Escuela. Aspiramos a que sea un exponente de nuestra actividad, una aportación de inquietudes al acervo común, una invitación a compañeros y profesores de las Escuelas hermanas, con la recomendación y el empeño de aunar colaboraciones en la difícil y delicada tarea de orientar y encauzar las directrices generales de un plan de reforma de nuestra enseñanza.

Bien merecen nuestras Escuelas de Artes y Oficios Artísticos una atención redoblada por parte de cuantos nos hallamos al frente de las enseñanzas, y, particularmente, de los cargos de responsabilidad rectora; atención vigilante, de entrega total al servicio y para una mejor eficacia de los métodos y sistemas pedagógicos que las necesidades actuales exigen e imponen.

Quizá nuestro propósito, que entraña una labor difícil y oscura, no tenga (aunque acaso pueda tenerlos en un mañana no muy lejano) efectos inmediatos; no importa. Remediar la desorientación e incomprensión de tantos años exige tiempo y esfuerzo persistente y, ante todo, un tenaz espíritu de sacrificio. A ello vamos con propósito firme.

Nuestra sinceridad.

Sería absurdo querer disimular, en perjuicio de la propia enseñanza, la honda crisis que, de una manera general, vienen arrastrando nuestras Escuelas.

El confusionismo en que se las ha mantenido en el transcurso de los años, olvidando, de modo incomprensible, su función social y tergiversando su verdadero significado, obstaculizó la puesta en marcha de no pocos proyectos enfocados con verdadera comprensión del problema de la enseñanza.

Reconozcamos públicamente el interés y el empeño puestos en estos últimos años, por el Ministerio de Educación Nacional, para encauzar y renovar la enseñanza artístico-técnica; no olvidamos la eficacia que alcanzó en nuestra Escuela el plan de reforma iniciado bajo el estímulo ministerial.

Ello ha venido a enfocar certeramente un problema no siempre tratado con suficiente sentido de la realidad.

Desde primeros de siglo raro fué el Ministro de Instrucción Pública que no proyectase su plan de reforma enfocado más hacia el éxito inmediato de una brillantez efímera que a la obtención de una eficacia duradera; convirtiéronse, así, nuestras Escuelas en confuso e inoperante campo de experimentación, lo que, a la larga, acabó por borrar el perfil de su fisonomía propia.

Así, nuestros centros de enseñanza iban a la deriva, en constante oscilación, sin plan orgánico substancial, sin estímulos para el profesorado, con peligro de que la enseñanza se convirtiera en un quehacer rutinario, en una función meramente externa, sin ningún valor positivo.

Nuestra norma.

Encauzar, revalorizar la enseñanza, revisar las posibilidades actuales, discriminar lo viejo y lo nuevo, dar nuevo contenido y nueva savia, debe constituir nuestra norma.

Silenciando nuestros defectos, ahogando nuestros anhelos e inquietudes, nuestros problemas y preocupaciones, acabaríamos por

anular la eficacia de nuestra labor docente.

No vamos a caer en trascendentalismos, que serían inútil petulancia, ni vamos a sentar cátedra de ensayistas de ideas absurdas y proyectos irrealizables.

Nuestra hora reclama hechos concretos, conceptos claros, que se acomoden a la viva realidad: un espíritu despierto y una vocación decidida.

No influirá en nosotros el esnobismo de la moda pasajera; no nos abandonaremos a la rutina acomodaticia ni a un fácil conformismo.

Ante los pesimistas que consideren que no hay nada que hacer, y ante los que lo dan todo por resuelto, opondremos nuestra fe.

Reconocemos que en materia de enseñanza mucho se ha legislado; pero consideramos que se ha escrito y discutido mucho más aún.

Lo que pudo decirse y lo que cabía legislar, se legisló y se dijo ya. Creemos que poco queda por discutir y aclarar.

La enseñanza que se da en nuestras Escuelas no necesita de muchas leyes, ni de discusiones acaloradas que la enturbien.

Nuestra misión.

Queda, no obstante, muchísimo por hacer. Entre lo poco que se hizo, indudablemente algo merece ser revalorizado; pero lo esencial escapó, generalmente, a la legislación fría y calculista que ideó tantas reformas que con el tiempo perdieron toda su virtud.

El problema fundamental que plantea nuestra enseñanza es, ante todo, un problema de selección, de competencia y vocación: es una crisis de profesores.

De poco serviría el mejor plan de enseñanza, métodos y programas, si careciéramos de los elementos idóneos, responsables, dotados de sensibilidad despierta, y de espíritu abierto y voluntad firme.

Mientras no se reconozca la importancia decisiva que reviste el sistema de selección del profesorado y la gravedad que entraña para los centros docentes, y mientras no se encauce como es debido este asunto, el problema vital de la enseñanza quedará sin resolver.

No es un problema de hoy. Dios sabe cuando nació; nosotros constatamos tan sólo que este problema existe.

He ahí, amable lector de estas líneas, he ahí, compañeros profesores de las Escuelas hermanas, cuál sería nuestro deseo y una de las finalidades que perseguimos con la publicación de esta Revista que hoy aparece.

Antes de terminar estos comentarios marginales a temas que merecerán ser glosados separadamente en números sucesivos, cabría, a modo de sugerencia cordial a la colaboración que os brinda nuestra Revista, establecer como base de diálogo y punto de partida el tema siguiente: ¿La enseñanza actual de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos responde al cumplimiento de su misión?

Que cada Escuela, en plena revisión consciente de su labor, conteste en su fuero interno. Y que cada una, percatada de su responsabilidad, preste su colaboración, reflexiva y serena, a la obra común de orientar, de restablecer el verdadero sentido y la verdadera función de nuestros centros docentes.

A manera de piedra de toque, ello facilitará la posibilidad de contrastar la realidad actual del problema pedagógico, y, a la vez, contribuirá a señalar las directrices reformadoras de los principios que deben nutrir la enseñanza y regular su desenvolvimiento.

Tenemos seguridad plena de que una pluralidad de experiencias cuajada en un plan común sería recogida y encauzada debidamente por la Dirección General de Enseñanza Laboral, a la que tanto preocupa la solución y puesta al día del problema de nuestra enseñanza.

DIVAGACIÓN ACERCA DEL ALCANCE DE LA PALABRA «ESTILO»

Por F. Labarta

Profesor (jubilado) de Pintura Decorativa

Puede entenderse por Estilo, en el dominio de las Artes, el conjunto de caracteres que distinguen a una personalidad o a una escuela, o el conjunto de peculiaridades que corresponden a un determinado período histórico.

Esta acepción de la voz «Estilo», que aquí más nos interesa, es relativamente moderna (no parece haberse popularizado definitivamente con anterioridad al pasado siglo). «Estilo» (de *stylus*, punzón de metal de que los antiguos se valían para escribir en las tablillas de cera) se usó, antes, tan sólo con referencia a la actividad literaria, y esta es todavía su recta acepción.

Refiriéndonos al campo de las labores artísticas, pronto se echa de ver que lo esencial de tal concepto radica en la intención estética, ya que, en realidad, lo que nos proponemos expresar, cuando decimos, por ejemplo: «Estilo Ojival», «Renacimiento», «Reina Ana», o «Rococó», se define y valora, precisamente, por efectos de orden estético. Desde luego consistirá en una apropiación de la *forma* a la *materia* y al *objetivo* en una obra de arte, de tal modo que ésta aparezca con los contornos, proporción y ritmo que son más adecuados para expresar la idea o, mejor dicho, el *impulso* que ha presidido a su creación, o a su factura. Se aplicará esta voz, bajo tal aspecto, tanto a lo individual como a lo ya generalizado. Así, podemos hablar de estilos ornamentales *severos, personales, abstractos,* etc.; pero siempre hallaremos que nuestro punto de vista se basa en la consideración (en el objeto observado o comentado) de una intención o contenido mental, (de *quella certa idea che mi vien in mente,* de Leonardo). Y es que en una obra de arte, incluso en la aplicación deliberada de una fórmula artística consagrada ya por la tradición, lo básico es que se manifieste algo que es inherente al alma del autor: su *mentis character* (la modalidad de su ser).

Respecto a los errores de estilo, que se imputan al «mal gusto», es muy difícil (por no decir imposible) llegar a conclusiones definitivas, ya que no existe, en realidad, un módulo invariable de belleza que nos permita juzgar de un modo absoluto. Y así ocurre que lo que una época admira, otra lo repudia, e inversamente, lo que en un determinado momento o ante un determinado público aparece como extravagante, puede, con el transcurso del tiempo, o en otro ambiente cultural, ser objeto de favorable apreciación. Mas el artista (y con más razón, todavía, el operario-artista, el artesano) es hechura de su época, aun cuando él crea situarse en una posición de rebeldía.

Cada época crea pues, por así decir, su estilo. Nos bastará considerar los grandes períodos históricos de la humanidad, para que nos percatemos de que a cada faceta de civilización corresponde un conjunto de principios y semejanzas que constituyen un sello característico... Y este es el aspecto histórico de la cuestión que ahora estamos tratando.

Dentro de esta línea, se comprenderá que ciertas culturas alejadas de nuestro modo de ser, como la egipcia o la asiria, aparezcan a nuestros ojos como bloques perfectamente uniformes y delimitados, como mundos recluídos en sí mismos. Estilo Egipcio o Asirio suenan, así, a nuestros oídos, como algo muy distinto a Estilo Ático o Estilo Helenístico, porque estas últimas expresiones evocan fórmulas aún vitales para nosotros y aluden a períodos de la historia de nuestra propia civilización.

En ciertos casos, una modalidad de arte exótico se ha proyectado, por ciertos azares, sobre el desarrollo artístico de algunos (o todos) los países pertenecientes a una cultura determinada, y en ella ha dejado huellas profundas. Estilo Califal (con referencia al arte desarrollado en Córdoba durante el Califato) acaso forme parte integrante del léxico estético más comúnmente empleado por la actual civilización europea, y es innegable que ello ocurre en lo que respecta a nosotros, los españoles. Caso parecido se da con la expresión Estilo Ming, a consecuencia del fuerte influjo ejercido en el arte aplicado europeo por lo chino, durante los siglos XVII y XVIII.

Por otra parte, Estilo Románico o Estilo Renaci-

miento vienen a ser equivalencias léxicas de Arte Románico y Arte Renacentista. Pero téngase en cuenta que tales expresiones (hoy muy en boga) son arbitrarias, y se tiende a abusar de ellas.

Son, también, relativamente modernas, o, por lo menos, han ido apareciendo con mucha posterioridad a las épocas en que las fórmulas a que aluden se crearon y estuvieron en plena vigencia. La palabra *Plateresco,* por ejemplo, aplicada a un gusto artístico español de abolengo renacentista (de origen, pues, italiano) fué lanzada, durante el siglo XVII por el sevillano Ortiz de Zúñiga, simplemente porque quiso, con ello, subrayar la afinidad de aquel gusto y estilo ornamental y las labores de los *plateros* españoles cuando empezaron a hallar acogida los principios del Renacimiento.

El siglo XVIII (o mejor, el XIX en consideración a él) fué muy inclinado a poner en circulación nuevas designaciones estilísticas. Una tendencia que durante el primer tercio de aquel siglo impulsaron en Francia, con independencia uno de otro, un arquitecto: Oppenord, y un orfebre: Méissonier, fué bautizada con la palabra *rococo* (compuesta de las sílabas iniciales de los vocablos *rocaille,* y *coquille,* es decir «caracola») simplemente porque algunas manifestaciones de aquel arte ofrecían predilección por formas imitativas de conglomerados roquizos tachonados de moluscos. Y, no obstante ello, el llamado Estilo Rococó ofrece predilección aún más marcada por captar el movimiento de líneas y la palpitación, jugosa y vivaz, de la vida vegetal, aun cuando este aspecto no fué recogido en la voz francesa *rococo,* ni en su traducción contemporánea española: «rocalla». Aquel mismo estilo es, para muchos, el llamado «Luis XV», así como el «Luis XVI» es, bajo muchos conceptos, lo mismo que llamamos Estilo Neoclásico.

Esta cuestión de nomenclatura ofrece otros aspectos, en relación con el valor convencional de la palabra «Estilo». Así, en la historia del mueble inglés, se habla de Estilos: *Tudor, Elizabeth, William and Mary,* Reina Ana, Chippendale, Adam, Hepplewhite, Sheraton, etc., empezando por aludir a dinastías y a reinados, y acabando por referirse a decoradores y artífices que gozaron, en el país, de celebridad.

Todo lo que llevamos expuesto tiende a indicar cuán convencional es el uso de la voz «Estilo». Pero no vayamos a poner en duda su licitud como propia de la terminología artística, ya que en este terreno responde aquella palabra al concepto que hemos bosquejado en las primeras líneas de esta divagación, y es válida para traducir todos los aspectos estéticos (o, si se quiere, todos los *ismos*) intermedios entre lo que con razón podemos designar como *clasicismo* y *barroquismo,* verdaderos extremos inmutables de toda la escala estilística.

Clase de Pintura Decorativa en nuestra Escuela

RIAÑO, EL PRECURSOR DESOÍDO

Por F. Pérez-Dolz

Profesor de Técnica e Historia de las Artes Decorativas

Juan Facundo Riaño — Granada, 1829, Madrid, 1901— dedicó su vida a estudios y enseñanzas de Arqueología y Lengua árabes y de Historia del Arte. Fué catedrático de la Universidad de su provincia natal, y en 1863 ganó por oposición la cátedra de Historia del Arte en la Escuela Superior de Diplomacia —Madrid— y la desempeñó hasta 1888. Del 81 al 83, fué director general de Fomento. Creó el Museo Pedagógico; reformó las enseñanzas en las Escuelas Normales y se le atribuye, cuando menos, la idea de fundar un «Seminario de las Artes Decorativas» en la imperial Toledo, esto es: en un ambiente por demás propicio a la concentración, al estudio.

En tanto fué Riaño director general, el famoso arquitecto, escultor, decorador y dibujante, Arturo Mélida y Alinari restauraba el claustro de San Juan de los Reyes, y por entonces debió de proyectar y empezar la construcción de la llamada «Escuela de Industrias», hoy «Escuela de Artes», pues así la denomina el laconismo toledano. Este edificio, grande, alto de techos, tal vez en demasía, bien pudiera estar inspirado por la idea de servir al propósito de aquella Escuela de Profesorado, que debió de ser mal entendida y abandonada al fin. Está situada junto a San Juan de los Reyes, cuyo claustro es una rica lección de estilo y de vivacidad de ejecución.

El interés de Riaño por las técnicas decorativas le aproxima a Mariano Fortuny, y si éste llegó a aprender metalistería y esmaltación, aquél estudió la fabricación de la prestigiosa *loza dorada* hispanoárabe, y de todas las cerámicas españolas, particularmente la de la loza alcoreña y la de las porcelanas del Buen Retiro. Los que estudian las artes españolas de la Edad Media y de la Edad Moderna citan con respeto su nombre. Su obra *The Industrial Arts of Spain* (publicada en Londres en el año 1879) fué acogida muy favorablemente, y es universalmente considerada como básica, todavía, para el estudio del arte aplicado español.

Solemos decirlo así mismo: «arte aplicado», aun cuando no sería fácil llegar a un acuerdo respecto de lo que significa, en verdad, el concepto que esas dos palabras enuncian. Con harta frecuencia se reviste a esta expresión de un significado minoritario — ya que también se suele decir «artes menores» —, aunque no hay duda de que el propio Riaño no hubiese aceptado tal designación, toda vez que es evidente cuán alta era la idea que él tenía de las que ya hace tiempo vengo llamando «las Bellas Artes Decorativas». Y si el mismo Riaño las denomina, en la lengua en que publicó la obra citada: *Industrial Arts,* es porque bien sabía él que con el Arte se eleva la Industria que lo produce a cimas no siempre alcanzadas por las Artes que, con más soberbia que razón, a sí mismas se asignan el rango primero. Sí; tal fué el pensamiento de don Juan Facundo, en esta cuestión. Viajó por Europa y estudió en sus Museos, y no poco debió de estimular su ideal de un resurgir de nuestras artes del Pasado el ver en ellos bellas obras decorativas realizadas en España. Sin duda que Riaño conocía de cerca los afanes de Inglaterra y de Austria —principalmente— por lograr una nueva etapa de esplendor artístico, mientras que por nuestras latitudes solíase usar aquel seudo estilo que pretendía ser como la postrera desviación del *rococó*; aparición tardía y vacilante, verdadero *revenant,* invocado en el tenebroso vacío que se produjo cuando nos acercábamos ya al decadente *fin-de-siècle,* en que dominó una arbitraria decoración vermiforme, de efímera fortuna.

Acaso, entonces nadie, como Riaño, vió de cerca y con dolor, que las disciplinas ornamentales estaban olvidadas, si no ignoradas, ya desde los ejercicios de oposición a cátedras; se solía decir por aquellos años nefandos (y yo lo he oído todavía mucho después) que no le eran necesarios al profesor de Artes y Oficios conocimientos especializados de ornamentación, ya que «el que hace lo más, hace lo menos».

Lo *menos* era —¡naturalmente!— la Decoración; lo *más,* como se supone, los cuadros y las estatuas: idea errónea que hoy día ya sólo alguna mente rezagada insistirá en discutir. Y como aquello era «lo menos», no parecía por ninguna parte, o se debía a esfuerzos aislados en los que nuestras bien funda-

das, pero mal entendidas, Escuelas de Artes y Oficios no habían colaborado.

Ya sé que para los jóvenes profesores todo esto que voy diciendo es prehistoria; pero las consecuencias han sido en demasía lastimosas y aun perduran. Y sin que nos hayamos apercibido, la enseñanza de la Artesanía, recién implantada con arrestos juveniles, vino a invadir un campo que debimos considerar como patrimonio de nuestras Escuelas de Artes y Oficios Artísticos... si éstas no hubieran descuidado su cultivo.

Todo hace pensar que el gravísimo problema no ha sido ni siquiera planteado, o lo fué sólo parcialmente, con el buen éxito que era de esperar, puesto que el alumnado suele responder a tono de lo bueno y verdadero que se le ofrece. Por fortuna hay mucho que hacer en el sentido de la renovación de nuestras enseñanzas, y por esto vale la pena de destacar el recuerdo de un propulsor de su histórico prestigio, como lo fué don Juan Facundo Riaño.

El establecimiento de una Escuela de Profesorado podría traer a nuestras enseñanzas decorativas insospechados beneficios; lejano, pero vivo, resuena el eco de aquella voz que clamaba en el desierto y que fué desoída. En realidad, hoy día se cuenta con bases pedagógicas abundantes y con bien logradas, aunque esporádicas, experiencias. A nadie le escasea buena voluntad para conseguirlo. Y no será nunca inoportuno el intento.

Pese a las dificultades que se le opongan y que con la práctica serían allanadas, vale la pena —y la gloria— de acometer esta empresa ensoñada por el benemérito Riaño,

«*antes que el tiempo muera en nuestros brazos.*»

Conjunto de labores textiles realizadas en nuestra Escuela

SOBRE LA CERÁMICA GRIEGA

Por Juan Cortés

Profesor de Nociones Generales de Arte

Todas las artes llevan consigo, al nacer, su técnica apropiada, que dimana de unas condiciones de ejecución acusadas de manera tan estricta, que no han de poder ser alteradas sin un desconcierto fatal; y mucho más que en las llamadas «artes puras», en las que son denominadas «artes aplicadas».

Cada oficio exige una práctica peculiar en el trato de la materia, y un lenguaje específico para los elementos que en él intervienen; así lo requiere la aplicación utilitaria de los objetos que el oficio produce, y que demanda una adecuada y genuina adaptación. Claro es que son necesarios tanteos antes de llegarse a una perfecta conformidad entre el objeto y su finalidad, entre la técnica y la materia; pero una vez se ha hallado esta compenetración, queda ya como una adquisición perenne. Después, cuanto se haga por subvertir este modo adquirido, por alterar este lenguaje, estará irremediablemente vocado al fracaso. Poco cuentan, aquí, las buenas intenciones reformadoras, y mucho la recta comprensión encaminada a perfeccionar la obra.

La cerámica, como todas las artes decorativas, no ha de ser excepción a lo que dejamos apuntado. Vemos, así, como las simplicísimas estructuras de la gran tradición extremooriental pasan de una generación a otra, y como formas tan primitivas, cuales son el botijo y la tinaja, se perpetúan a través de los siglos sin notable variación.

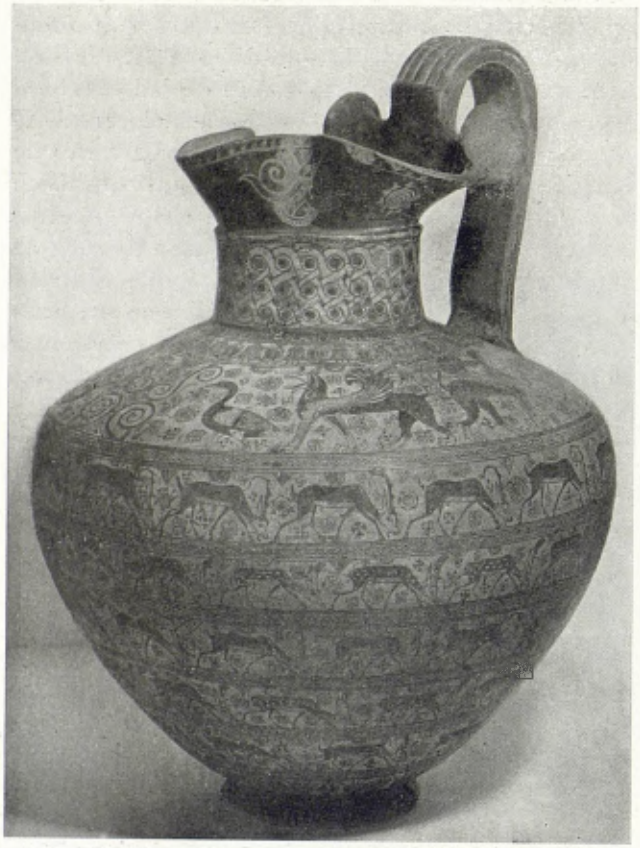
Los vasos, hidrías, cílices, crateras y lecitos creados por la cerámica clásica griega, cuyas formas se fijan definitivamente en el siglo VI a. de J. C., en coincidencia con el inicio de la más sazonada madurez de aquella civilización, presentan una coordinación de todas sus partes tan sutil y ajustada en su armonía y tan acordada a los distintos usos a que aquellos utensilios van dedicados, que han establecido modelos ya para siempre. En sus exactas proporciones, en sus purísimos perfiles, no puede introducirse reforma que no acarree la destrucción de su armonía y un verdadero trastorno en sus condiciones utilitarias.

En cuanto a su decoración pictórica, esposada con su soporte en tan homogéneo enlace y tan sorprendente naturalidad, su historia es tan prolija como interesante. En ella se dan multitud de nombres: de pintores, escuelas y tipos particulares, y profusión de influencias e interferencias. Para seguirla con alguna exactitud sería necesario un espacio mucho mayor que aquel de que dispone esta revista. En tal historia, donde dejaríamos de lado las producciones cretenses y micénicas, anteriores al siglo X, serían reseñados desde los estilos arcaicos de figuras negras, en los ejemplares más antiguos sobre fondo amarillo pálido, a partir del siglo VIII, cuyo prototipo se ha señalado en la cerámica llamada de Dípilon, hasta los últimos ejemplos que nos dan los grandes vasos del sur de Italia (de que tan bella colección guarda el Museo de Nápoles), vasos, éstos, de fondo negro y figuras rojas, con que se extingue, a mediados del siglo IV, la vida de este arte, cortísima, si se tiene en cuenta la riqueza y variedad con que se manifiesta.

En la cerámica de Dípilon, a que nos hemos referido, apunta ya el gusto helénico plenamente autóctono, con el empleo del meandro. Si la cerámica anterior (créticomicénica) era decorada, por lo general, con dibujos geométricos o con ciertas repre-

"Lamentación de un héroe". Fragmento de una gran cratera ática del S. VIII a. de J. C. Cerámica de Dípilon.

sentaciones animales, en la de Dípilon se introducen escenas de la vida humana, sin recurso, aún, a la mitología. Es su característica la obsesión por no dejar en toda la superficie de la pieza ni un espacio sin decorar, y la acentuadísima estilización de sus figuras: los torsos quedan reducidos a sencillos triángulos que se juntan, en su vértice, con la pelvis, en cuyo trazado apunta una intención de forma. Las cabezas humanas asumen invariablemente un perfil de pájaro, el cuerpo de las bestias se reduce a una sumarísima simplificación y se sustenta sobre largas y delgadísimas piernas. Una gracia innegable



"Enocoe" (jarra para vino) de Rodas. S. VII a. de J. C.

distribuye la composición de los espacios en las distintas zonas horizontales en que la decoración se divide, separadas por franjas bien marcadas mediante grecas, rayados en ciszás y dibujos similares. Los huecos se llenan con estrellas, pájaros y esvásticas.

Durante todo el transcurso de la vida de la cerámica griega, su decoración se ha basado en la misma parquedad de medios: el rojo, que es el color de la tierra con que son construídas las piezas, y el negro, que es el de la pintura que para decorar éstas se emplea. Primero en dibujos negros sobre fondo rojo y luego en dibujos rojos sobre fondo negro; bajo estas dos formas se presenta a nuestra visión, en su conjunto. El uso esporádico del blanco para los detalles de algunas figuras, y de un tono de rojo más oscuro para un accesorio u otro, no alteran en nada esta limitación en que nos ha dejado la cerámica griega sus obras más persuasivas.

Si a fines del siglo v, la técnica de los lecitos áticos (piezas de cubierta blanca y de baja cocción) permitió el uso de la policromía; tampoco es ello bastante a rectificar lo que dejamos dicho, toda vez que, aparte de que su difusión es mucho menor —ya que su finalidad era la de servir de adorno funerario, y su fragilidad no les permitía ser objetos de uso corriente—, su poca categoría como obra cerámica, dada su baja cochura, determina que se les considere aparte. Se trata de piezas de gran elegancia y refinadísimas en su forma y ornamentación, la cual es realista, toda vez que parece buscar efectos de modelado y colorido del natural; pero con todo, no son obras tan plenas y robustas como la vieja cerámica roja y negra. También se da el caso de algunos vasos con fondo blanco y pintura policroma, cílices particularmente; pero por su poca abundancia no merecen, a nuestros fines, otra cosa que una mención.

En los finales del siglo vi vemos producirse el cambio que marca los dos grandes ciclos de la cerámica helena, el cual se realiza al invertirse la distribución de los dos tonos de la pintura; mediante él se pintaron los fondos dejando reservadas (o en «reserva») las figuras.

El proceso de tal cambio se explica fácilmente teniendo en cuenta que, a medida que la narración se fué haciendo más compleja, el artista se encontró con que tenía más cosas que decir. Las primitivas pinturas —como todas las artes plásticas en sus principios— tenían por objeto una evocación más ideográfica que descriptiva. Las que fueron simples siluetas esquemáticas, todas iguales, aptas para la expresión de una escena en abstracto, fueron substituídas a medida que se complicaba la descripción y se enriquecía la forma, por individualizaciones requeridas por los temas representados y debidas a la incorporación de la mitología y de la historia a la decoración de los vasos. Ello se acentúa, más tarde, trazando rayas en seco sobre la pintura aún fresca, lo que deja al descubierto la coloración del fondo. Así, se ponen en valor las musculaturas, los pliegues; las cabezas de las figuras, constantemente de perfil, salvo poquísimas excepciones, se animan

con la abertura de un ojo, y lo que antes era el envaramiento de unas fórmulas se convierte en flexibilidad, agilidad y movimiento. Sigue la ornamentación en zonas horizontales, mientras los personajes se sostienen sobre el mismo plano de visión. Las escenas se enriquecen con algún accesorio, como árboles y matojos, y se suprimen las estrellas y demás adornos de relleno.

En el Ática, esta misma técnica, dentro de su arcaísmo, llega a extremos de gran fineza. Se introducen más accesorios y se nos da alguna figura femenina, y algún elemento más también, tratados en blanco. El mejor ejemplar que de este período se conserva es, sin duda, el «vaso François», del Museo Arqueológico de Florencia, dividido en zonas horizontales y en el que hay pintadas cosa de doscientas cincuenta figuras narrando diversas escenas mitológicas, llenas de animación y vida.

Esta feliz plenitud de la técnica de figuras negras da paso a la de figuras rojas. Los artistas pintan ahora por hueco en vez de lleno. El pincel cubre el fondo y deja las figuras, y a él se acude para los detalles de fisonomía, vestuario y demás. Así, entramos en el siglo v con un arte más flexible, si no más intenso, cuyo lenguaje se adapta en mayor grado, a lo que el artista ambiciona decir. Claro que ello no son efectos de luz, relieves ni volúmenes, y que no se aspira a ninguna ilusión de claroscuro. Explicada con la pura línea, que se procura sea lo más refinada posible, siempre en un trazo limpio, continuo, decidido, sin rectificaciones ni soluciones de continuidad, estas escenas son siempre del mismo carácter: la vida de los héroes y los dioses, de la peripecias humanas, de las fiestas, los trabajos y los combates.

Esta línea, simplicísima, que no quiere darnos ni el asomo de un sombreado, en la que no hay ningún cruzamiento para producir otro efecto que el de ella misma, es de una ductilidad que nos asombra aún hoy por su gracia y robustez. Traduce movimientos, actitudes y flexiones, los músculos tensos, las ropas flotantes, las abundantes cabelleras, con un nervio magnífico, con esa soltura fluyente que es su mayor encanto.

Todo cuanto nos describen, sin embargo, estos admirables pintores de la cerámica del siglo v, se desarrolla sobre un fondo absolutamente vacío; a lo más, imaginando una pared que no se ve por ninguna parte, se colocan sobre el fondo negro escudos, liras y otros objetos como colgados de un clavo. Ello, si no describe, evoca el lugar de la escena representada, como unos peces o un árbol nos dirán

Plato ático decorado en negro sobre fondo blanco. S. VI a. de J. C.

que ella se desarrolla sobre el mar, o en un bosque.

A medida que avanza el siglo, la pintura cerámica continúa progresando, exprimiendo hasta el máximo las posibilidades de sus simplicísimos métodos. El dibujo se llena y suaviza. El esquinado y duro diseño de la primitiva decoración deja lugar a una amable turgencia; pero este dibujo de silueta pla-

La Aurora (Eos) llevando el cadáver de su hijo Memnón. Plato ático del S. V a. de J. C.

na no basta a producir los efectos que cada vez más se van acumulando en el conocimiento óptico de los pintores. En perspectiva, por ejemplo, su educación visual les impide recurrir a los intelectualizados sistemas usados por los pintores egipcios. Por ello, recurren a procedimientos no menos arbitrarios, pero de mejor sentido plástico. Ponen las figuras en el mismo plano y de igual tamaño, pero a diferentes alturas. Líneas irregulares debajo de aquéllas, como en el ondulado de un terreno, indican los segundos o terceros términos. Por otra parte, al lado de los artistas cerámicos pintan los maestros cuyo nombre nos ha legado la fama, Micón y Polignoto, y ello es un estímulo. A medida que la pintura evolucionaba, a su imitación evolucionaba, asimismo, la cerámica.

Muchísimos de los temas de ésta se piden prestados a la gran pintura contemporánea, particularmente de los dos maestros citados. La composición misma de infinidad de decoraciones cerámicas delata la idea de un cuadro, y lo corroboran los asuntos descritos, que no parecen excesivamente propios de la pura ornamentación. Si el arte del pintor ceramista los adoptó con agudeza, en más de un caso no pudo evitar la deformación de una silueta que él pintó plana, al tener que ser vista sobre la curvatura de la pieza. Son en abundante número los testimonios de grandes composiciones murales que han llegado hasta nosotros gracias a su reproducción en las piezas de la cerámica contemporánea.

A mediados del mismo siglo, aquella emulación halló mejor posibilidad de satisfacerse con la pintura de los lecitos. Los lecitos, como hemos dicho, son piezas de cubierta blanca. Sobre este fondo se puede ya pintar con toda la gama. Estamos ya lejos del rojo y negro. La pincelada se hace descriptiva e indica, con sus plenos y vacíos, la intención lumínica. Es toda ella mucho más apta para reproducir los grandes cuadros admirados. Sobre el fondo blanco, los toques terrosos, ocre, rojo, violeta, son administrados con técnica ligera, pero que sabe utilizar magníficamente sus recursos y que realiza obras de gran elegancia y sutilidad.

Crecía la boga de los lecitos y la cerámica clásica se hallaba en plena decadencia a mediados del siglo v, y ya en el iv, el preciosismo y la soltura a un tiempo, la frivolidad que va acentuándose en las figuras, su colocación en composición agitada, delatan el agotamiento de un arte, entre pompas y recargamientos. Ya sobre el fondo negro juegan el oro y los colores verde, rosa y violeta. Los vasos de esta época se adornan también con relieves, en pleno alejandrinismo.

Hemos aludido más arriba a las producciones cerámicas de la misma época que se dieron en la baja Italia, donde, en contraste con el preciosismo que acabamos de señalar, se desenvolvían las últimas manifestaciones de aquel arte de acuerdo con la antigua tradición. Las colonias griegas de Apulia y Lucania, producen grandes vasos donde, enriquecidas, perviven las viejas maneras, agobiadas, por nuevas soluciones y hallazgos, pero dando ejemplares en los que la nobleza del antiguo estilo moría con toda dignidad. Al mediar el siglo iv, puede darse ya por extinguida la gran tradición cerámica de Grecia.

Cerámica ática con figuras negras.

Copa de mediados del S. VI a. de J. C.

LA ESCUELA-TALLER

Por César Martinell

Secretario de la Escuela de Artes
y Oficios Artísticos de Barcelona

Nuestras Escuelas de Artes y Oficios Artísticos pueden y deben ser —algunas lo son ya— el receptáculo donde se conserven las esencias de las Artes Suntuarias y se renueven los Bellos Oficios que dieron fama a nuestra nación, con su infinita variedad de especialidades, representativas de las diversas técnicas típicamente regionales, tesoro de inagotable posibilidades.

Los oficios artísticos tienen mucho de oficio manual, pero el elemento de arte es quizá en ellos preponderante. No en sus manifestaciones que afloran en la punta de los dedos como una pura habilidad, sino gracias a aquel arte de inspiración que da almas a las obras.

Aquellos maestros artífices de tiempos pasados, que hacían de su profesión un culto y admitían en su taller discípulos para hacer de ellos nuevos maestros, no tienen ya cabida en la actual organización de nuestros oficios. El maestro que antaño trabajaba de un modo patriarcal, buscando la perfección, sin que en ello contara el tiempo empleado, se ha convertido, hoy, en director de taller que debe procurar un rendimiento máximo del personal a sus órdenes, dentro de un tope de perfección mínima en las obras.

En los talleres (cuanto más grandes, ello sucede en mayor escala) no hay tiempo para las explicaciones teóricas. El aprendiz recién llegado debe enfrentarse con lo más fácil y vulgar; su trabajo se interrumpe cuando es necesario mandarle a recados, y si algo de lo que hace le sale mal, se le regaña, más que se le corrige, para que aprenda a trabajar mejor. No es que se haya extinguido la raza de los buenos maestros enamorados de su oficio, lo que ocurre es que la economía moderna los ha involucrado dentro del concepto (que siempre existió, pero que nunca se ha aplicado, como hoy, con tanto rigorismo, en los talleres industrializados) del *operario-hora*. Mediante esta psicología el artífice se convierte en una suerte de máquina a la que se obliga a dar un rendimiento fijo.

En estas condiciones, el aprendiz pasa a ser una especie de náufrago que, lógicamente, debería sucumbir; si, por propio instinto o por compasión de algún oficial benévolo se salva del naufragio, termina su aprendizaje sin adquirir más conocimientos que los materiales, en ignorancia del contenido artístico de su oficio y de las leyes estéticas que le dan alma, y que en él pueden ayudarle a triunfar.

Estas enseñanzas que el aprendiz no puede hallar en los talleres, puede encontrarlas en nuestras escuelas, donde, de manera pedagógica, deben facilitarse al alumno-aprendiz los conocimientos necesarios y la práctica imprescindible para adquirir una formación idónea en su aspecto manual e intelectual.

Una habilidad manual perfecta no sería eficaz sin el sentido de orientación artística que debe informar toda obra de arte aplicado. Desde el momento que un objeto de finalidad material se quiere ennoblecer dando a sus formas una expresión de belleza, el afán del artífice-artista debe consistir en que la labor que salga de sus manos posea las máximas cualidades estéticas compatibles con su utilidad. Debe procurar que, por modesta que sea, la obra resultante sea perfecta en su género.

Tal perfección sería más difícil de obtener en una obra de arte aplicado que en una de arte puro. En ésta hay que cuidar sobre todo la perfección de las formas y la expresión artística. En una obra de arte aplicado se deberá atender, además, a una finalidad material y a la consecución de una relación equilibrada entre ésta y la belleza formal.

De ahí que tales principios deban infundirse, desde el comienzo, en el espíritu del alumno-aprendiz, de un modo gradual y dosificado, según conveniencia pedagógica, lo cual es imposible de alcanzar en un taller y en una escuela que no disponga de la práctica manual correspondiente.

Este criterio es el que se ha seguido en la reciente reforma del plan de Enseñanza que se está realizando en nuestra Escuela de Barcelona bajo la dirección del señor Marés. Su finalidad es que el alumno esté en condiciones de asistir personalmente a todo el proceso evolutivo de cada una de las especialidades implantadas; así se le facilita, en el mo-

mento oportuno, las enseñanzas necesarias, y se logra la manera de darles aplicación en forma útil para la modalidad artística que el alumno se propone cultivar.

En las varias especialidades que se han implantado ya en la Escuela (Escultura decorativa, Pintura decorativa, Artes del libro, Enseñanzas para delineantes, Decoración textil, Arte publicitario, Artes del mueble, Talla en madera y en piedra, Policromía y Técnica del yeso) se prepara debidamente al alumno en aquellos conocimientos teóricos de geometría, historia del Arte, técnica de cada oficio y nociones de estética, que en un taller no podría adquirir. Simultáneamente se procede a la ejecución material de las obras, planeadas por el mismo alumno bajo la dirección del maestro, el cual resuelve dudas, evita escollos, aconseja procedimientos, y enseña a manejar los útiles y herramientas de manera adecuada, a fin de lograr una perfecta realización de la obra propuesta.

Con esta alternancia lógica de la teoría y la práctica, ambas se «inducen» mutuamente. Un pequeño avance en la una, estimula para un mayor progreso en la otra. La teoría instruye y descubre nuevos horizontes; la práctica comprueba, afianza y convierte en substancia propia lo antes aprendido. Teoría y práctica son los dos pies con que el alumno-aprendiz avanza de manera paulatina y eficaz por el camino del oficio artístico de su predilección.

Cursados sus estudios en la escuela-taller, con más atención a la perfección y motivos de la obra que al tiempo invertido en ejecutarla, el nuevo artífice se enfrentará con los deberes y posibilidades que la vida le ofrece, ya en plena posesión de sí mismo, sabiendo adonde va y qué se propone, llevando en su bagaje profesional suficientes recursos para el propio porvenir y para la dignificación y avance de su arte.

En el peor de los casos estará el alumno preparado para superar la condición, a que los modernos ideales de industrialización le someten, de verse convertido en un operario-hora. Probablemente habrá logrado rebasar este pobre ideal, de tipo práctico, y habremos obtenido, con él, un futuro director preparado para encauzar realizaciones basadas en la sana tradición de nuestras artes suntuarias, con miras a una trayectoria que les dé nuevos días de gloria.

Aspecto de una aula de la Escuela, en plena actividad

LA INICIACIÓN AL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE

EXPERIENCIAS DE UNA CLASE TEÓRICA

Por J. Subías Galter

Profesor de Nociones Generales de Arte

Sin caer en el principio, ya superado, de *enseñar deleitando,* no se pueden negar esencias lúdicas en el fondo de este proceder, al menos para quienes este estudio presenta interés inmediato. El método seguido es simple y está al alcance de todos.

Se ha empezado por dividir el curso en un número de lecciones prácticas igual al de las teóricas. Las primeras se dedican a la contemplación directa de monumentos, conjuntos urbanos, esculturas, lienzos; en suma, obras de arte. En su defecto, se recurre a la fotografía, seleccionando con esmero los ejemplos objeto de comentario, en busca de su mayor expresividad. El interés de los alumnos —de las más distintas edades y de las más diferenciadas capas sociales— es constante.

Las visitas a monumentos, museos o colecciones han sido precedidas siempre de una breve sesión preparatoria, en la que adquiere el alumno una sumaria impresión y de la que forma los correspondientes pre-juicios referentes al estilo, cronología y características.

Situados ya ante el tema objeto de contemplación, el profesor se abstiene de todo comentario inicial, hasta que surge, espontáneo, el diálogo y la sorprendente animada discusión interescolar. Será después, tan sólo, cuando la intervención profesoral acusará sus efectos.

Sin previo aviso, se elige el punto de vista expresivo, el aspecto de mayor carácter o belleza. Se intenta resumir los pareceres, contrastar los juicios y criterios, para, finalmente, establecer la verdadera situación de cronologías, estilos, calidades estéticas, influjos y modalidades propias, originales o trascendentes.

En las clases se procede de un modo análogo, aprovechando siempre el principio pedagógico del *centro de interés*; cualquier motivación ocasional puede convertirse en acuciante objeto de concentración contemplativa. Se extienden y reparten las series fotográficas entre los alumnos y se les invita a reunirse cerca de la mesa para su adecuada contemplación de conjunto. Luego, se esperan sus juicios y comentarios. Estos se producen con recato al principio, acusadamente después, sin acertar en muchos casos. Es decir, los alumnos van ejerciendo individual y sucesivamente, *su crítica espontánea,* personal y libre. Tercian los compañeros, y lo que en sus inicios fuera un problema casi insoluble, se va resolviendo con la simple conducción discreta, apenas aparente, del profesor.

Después, la intervención de éste, ya declarada, define y concluye, siendo llevado el tema objeto de estudio, entre todos, hasta su definitiva situación clara y precisa.

Ejercicios de tal género resultan singularmente indispensables en las etapas iniciales de los cursos, para advertencia, ante todo, del grado de información de los alumnos, de su criterio artístico, su capacidad discursiva, y por último, del grado de su discreción.

En los casos peores, el mínimo acierto e incluso el fracaso rotundo, aportan y proporcionan la posición modesta del alumno, alcanzándose así el principio de humildad indispensable para su formación.

En los casos de acierto, aunque impreciso y de orientación mínima, el goce del hallazgo: el *descubrimiento,* estimula considerablemente el interés del alumno, le lleva a comunicar su hallazgo a sus compañeros, quienes es frecuente que se sumen al núcleo estudiantil, en sucesivos cursos, y con reiteración.

Siempre se ha logrado, así, que la clase se convierta en un núcleo *activo,* en contraposición a la inerte ausencia de interés, tan frecuente en la enseñanza oral, máxime si se trata de alumnos de formación tan sólo incipiente. He aquí, por tanto, un ejemplo más de como los principios decrolianos alcanzan una importancia directa, aún en enseñanzas

alejadas de las primarias. Y véase como el que es en definitiva el método socrático, con su mayéutica, perdura en la enseñanza, a través de los siglos.

Tales ejercicios se renuevan en el decurso de las lecciones, siempre que un cambio de cultura, estilo o etapa cronológica aconseja su aplicación. No es necesario insistir en que, en todo caso, el profesor se ve obligado a orientar, cauta y disimuladamente, la exposición y el comentario, tras de lo cual corre a su cargo el reducir el problema a simple y preciso esquema.

Pero este segundo aspecto, de comentario de sus espontáneas reflexiones, tiene sólo lugar cuando el problema aparece ya suficientemente debatido, ampliándose entonces los ejemplos, procurando poner en la disertación máximas claridades sin menoscabo de la más sugestiva forma de exposición. Así se logra que, alumnos no siempre preparados ni dotados de especial vocación para el estudio, atiendan con interés y comprendan aspectos que eran para ellos completamente ignorados, aun entre los conceptos iniciales del estudio del Arte.

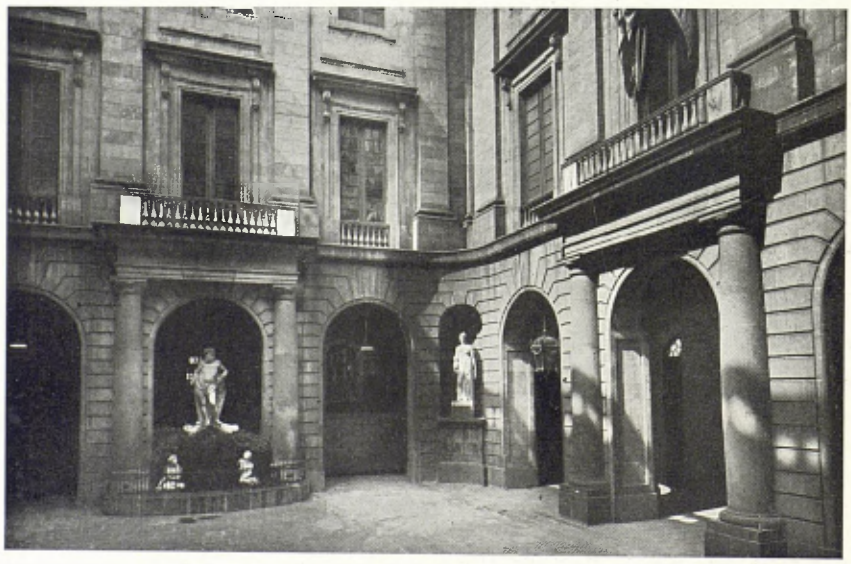
Despierto el interés de la clase, se procede a una rigurosa discriminación cronológica de la evolución del Arte universal, en sus aspectos generales, o específicos, según los casos, cuando por ejemplo se refiere a las manifestaciones suntuarias o industriales.

Nervio empero, obligado de cada tema, es su reflejo en la Península. Así, pese a lo elemental de su mención, el arte prehistórico adquiere singularísimo interés en cuanto se refiere al de la misma. Análogamente, en el de las colonizaciones, se advierte un rico panorama, sin salir de lo peninsular, del arte universal. No se habla de Grecia, sin recabar el auxilio directo de Ampurias, ni de Roma sin estudiar a fondo nuestras murallas, acueductos, termas, baños, templos, y gloriosos trasuntos de la plástica, que nos brindan Mérida o Tarragona, Híspalis o Cesaraugusta.

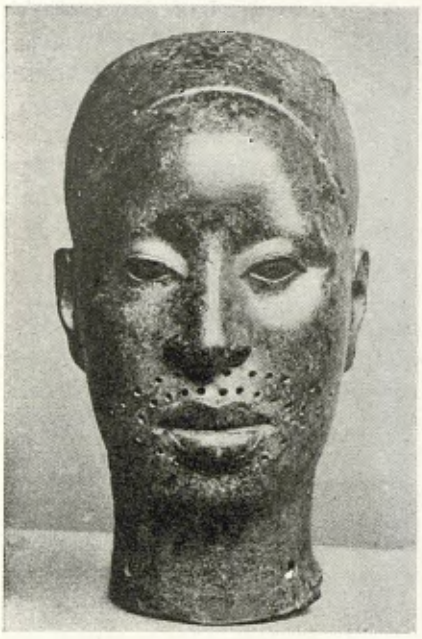
Ni tampoco se inicia, el tema artístico y amplísimo de lo pictórico, sin aludir a los restos peninsulares de los estucos, y menos de los mosaicos, «la vera pintura para la eternidad».

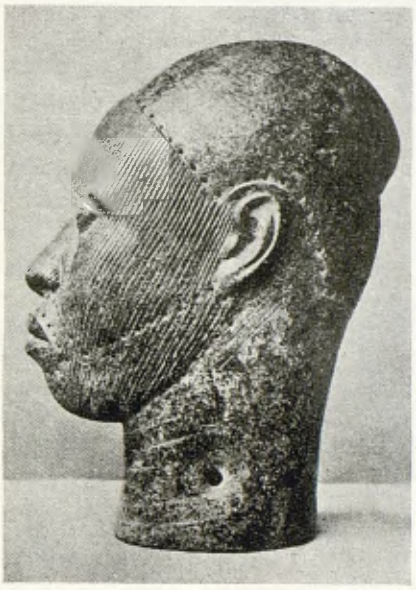
Huelga decir que aquellas civilizaciones antiguas que apenas, o en nada se reflejan en el Arte de España, no son nunca olvidadas, y que su estudio se basa en las reproducciones corpóreas y gráficas, cuando no en el recuerdo de algo que se entrevió en las visitas a los grandes Museos.

Mediante un proceso lento e ininterrumpido, ante el contacto directo siempre que sea posible, de auténticas manifestaciones del arte del pasado, tallas, lienzos, conjuntos arquitectónicos, se ordenan en la mente juvenil de los alumnos, no por imposición profesoral, sino por juicio propio.



El patio neoclásico de la Casa Lonja, donde está instalado nuestro Centro





Cabezas de bronce halladas en Ifé (Nigeria) en 1947.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE DE LOS PUEBLOS PRIMITIVOS

Por M. Olivar

Profesor de Nociones Generales de Arte

El estudio o aun la simple contemplación de las obras de arte es un medio que permite, quizá como ninguno, percatarse del ambiente en que aquellas obras fueron concebidas y realizadas. Que tal comprensión se efectúe inmediatamente o se produzca con mayor o menor esfuerzo, dependerá, sin duda, de que exista una base de afinidad entre las características de la obra contemplada y la formación de quien a ella se aproxima con el ánimo de estudiarla, de compenetrarse con ella.

Así, los efectos que de ordinario resultan del contacto del hombre moderno, medianamente instruído, con las manifestaciones artísticas de los pueblos llamados «primitivos», se aprecian sobre todo en función del interés etnográfico que tales obras o labores despiertan. Hay también en ello un motivo de acercamiento que no hay que echar a olvido: el factor de ingenua originalidad que suele revestir a tales obras y que, de unos cincuenta años a esta parte, ha ocasionado que, repetidamente, se utilizara lo «primitivo», a modo de trampolín para algunas de las audacias a que el arte contemporáneo se ha entregado...

Permítasenos ahora señalar otro aspecto de la cuestión, uno que, en verdad, nada tiene que ver con la importancia de aquel arte en el campo de la etnografía, o con su función, esporádica, de fermento artístico renovador. Nos proponemos simplemente subrayar que también en las labores de ciertas razas sin conexión histórica con nuestro mundo occidental europeo, y reputadas como culturalmente inferiores, se han dado casos de intuición que se hallan en sorprendente acuerdo con nuestro tradicional modo de sentir el fenómeno artístico.

Cabeza de carnero. Terracota hallada en Abiri (Nigeria) en 1949.

Señalaremos de ello, ahora, unos ejemplos. El primero concierne el arte escultórico de la raza negra.

En 1938 el etnógrafo y prehistoriador alemán Frobenius descubría en Ifé, capital del país de los Yoruba, en Nigeria, dos hermosas y desconcertantes testas (una de barro cocido, la otra de bronce) que él creyó cabezas de otras tantas divinidades. A poco aparecían nuevas obras escultóricas de este tipo, que se hallaron a escasa profundidad en el suelo, entre los restos de lo que parecía ser un muy antiguo santuario. De este modo pasaron algunos de tales ejemplares, cuya altura media oscila entre 38 y 40 centímetros, al Museo de Illinois, mientras otros ingresaban en el de Berlín.

Frobenius atribuyó a las obras por él halladas una exagerada antigüedad: las fechaba, vagamente, al primer milenio antes de Jesucristo. Posteriores hallazgos (en 1947 y en Ifé; en 1949 en una cercana plantación de cacao, en Abiri, en lo que antes era plena selva) han permitido formular nuevas precisiones. La idea de que estas esculturas fuesen ídolos (como parecía al principio deducirse de una de las primeras testas descubiertas, tocada con una especie de corona y que presentaba en su superficie inequívocas manchas de sangre) ha ido desvaneciéndose gracias a los hallazgos y estudios más recientes. El hallazgo efectuado en Ifé, en 1947, comprendía seis cabezas varoniles desnudas que son innegables retratos de individuos de raza negra y una escultura que representa, de medio cuerpo, a un personaje tocado con una especie de gorro-diadema y con insignias que permiten ver, en aquel retrato, la representación majestática de un rey. Todas estas esculturas como algunas de las anteriormente halladas, son fundidas en bronce según el procedimiento llamado «a la cera perdida» y con suma perfección, y una vez se las hubo limpiado y restaurado, fueron expuestas en 1948 en el British Museum, donde dos de estas testas quedaron, como obsequio del actual *oni* o caudillo yoruba. Algunos de estos ejemplares ofrecen, en la cara de los personajes retratados, junto a los labios, agujeros distribuídos como para facilitar la inserción de mechones de pelo, y los rostros de algunos de ellos están rasgueados de finas estrías paralelas, indicación, quizá, de una especie de tatuaje; esta característica se da también en tres de las testas del más reciente hallazgo (el efectuado en Abiri), el cual se compone exclusivamente de obras realizadas en terracota: cuatro cabezas humanas y una de carnero puesta sobre una especie de plato circular. Actualmente, atribúyese a estas obras una antigüedad que no rebasa los últimos tiempos medievales: entre los siglos XII y XIV de nuestra Era. Los ejemplares vaciados en bronce denotan un dominio

Alcarraza decorada con pinturas. Cerámica precolombina de Coclé (Panamá)

perfecto de la técnica, la cual, según tradición aún viva, habría sido transmitida hacia el siglo XIV, por los antiguos yorubas, a los moradores de la regiòn de Benín, donde floreció desde entonces una escultura en bronce técnicamente perfecta, pero sin los armoniosos caracteres que las obras de que ahora nos ocupamos (hasta hace pocos años ignoradas) presentan.

Por la pureza de su estilo, el equilibrio de su forma y la serenidad de la expresión, estas realizaciones del arte negro (obra de un taller familiar que abarcó varias generaciones, más que creaciones de un solo artista genial) son comparables a las producciones del moderno arte escultórico europeo de más acusada raigambre clásica. Sin duda constituyen el más alto exponente de una actividad que ningún contacto conocido tuvo con la idea del realismo egipcio o la del clasicismo helénico-romano, que su contemplación, sin embargo, nos evoca con tal fuerza. Esto realza su importancia, a todas luces excepcional.

Trasladémonos ahora de continente, y admiremos, de la variadísima producción cerámica americana perteneciente a la época precolombina, otros dos casos en que se comprueba, asimismo, la existencia de un misterioso enlace entre la sensibilidad de pueblos de civilización primitiva y la nuestra. La única explicación plausible de esta afinidad será, sin duda, lo perenne, en el hombre, de ciertas inclinaciones estéticas.

El primero de estos nuevos ejemplos nos lo ofrece una vasija de loza en forma de frasco o damajuana que pertenece a un grupo de ejemplares hallados en Coclé (Panamá). El istmo que une los dos vastos continentes americanos sirvió, contemporáneamente a nuestros siglos medievales, de conexión a numerosas corrientes estilísticas, mientras se desarrollaban esos dos milagros de civilización autóctona: al N. la cultura Maya, al S. la que se fijó en la meseta del Perú, ambas con sus derivaciones respectivas.

El ejemplar a que ahora nos referimos demuestra que existían, en aquella región de tránsito, una avanzada técnica cerámica y un sentido de lo ornamental que denota un envidiable grado de progreso. Consérvase este ejemplar en el Museo de la Universidad de Harvard. Su altura es de 27 centímetros, y su forma y ornato pictórico se armonizan con refinado gusto. Conectar el cuerpo de esta pieza con la parte cónica que lo enlaza (en ángulo agudo) al cuello (que es en tronco de cono invertido) no resulta tarea fácil; el anónimo alfarero indio supo solventar este problema con la misma destreza que habría empleado un ceramista hispano-árabe, valiéndose de prácticas llegadas a nuestra península de los países del próximo Oriente (Mesopotamia, Siria, Egipto),

Platos de la cerámica precolombina de los Nazca (Perú)

donde hacia el siglo VIII nació la brillante tradición alfarera del Islam. La decoración, en paneles verticales briosamente resueltos mediante espirales blancos perfilados de negro y sobre fondo pardusco (según motivo que debió de ser típico de la región), es otro claro indicio de habilidad y finura. En la zona del cuello del ejemplar se repiten combinados elegantemente aquellos espirales. La impresión que este ejemplar cerámico produce, a la vez de equilibrio y de vitalidad, es resultado del feliz maridaje de una forma acertada y una decoración verdaderamente atractiva, en su inteligente desarrollo.

El ejemplar que ahora hemos comentado pertenece a una cultura que debió florecer entre los años 1300 y 1400 de Jesucristo; los ejemplos con que vamos a cerrar esta rápida consideración los entresacaremos de la producción cerámica de otro grupo cultural americano, más antiguo: el Nazca, que floreció en el actual territorio del Perú entre los siglos VI y XI de nuestra Era. Se trata, ahora, de dos cuencos y un botijo, que, decorados con figuras de peces, se hallan en el antedicho museo norteamericano. En un cuenco la mano del decorador pintó, como motivo que cubre todo el fondo (de coloración terrosa), la figura de un pez cuyo diseño no nos sorprendería pintado en una cerámica elaborada, en nuestros días, en cualquiera de los países que van a la cabeza del cultivo de esta técnica artística. El pez en cuestión se trazó en blanco y negro, colores con que se pintó también la orla del ejemplar. En el otro cuenco, los peces son dos, y flotan, invertidos, sobre un fondo blanco; en el botijo se multiplica el mismo tema.

Los ejemplos que acabamos de aducir encierran una suerte de moraleja: la noción de que jamás una voz instintiva ha dejado de guiar, bajo determinadas condiciones de plenitud, el arte, en todos los climas culturales, dictando ritmos e inspirando realizaciones perfectas. Debe ser éste el soplo que infunde, en las creaciones del arte humano, el sello clásico, es decir: «lo que es tal como debe de ser». Fórmula que se rompe, en cuanto viene a perturbar este «equilibrio sereno» la intromisión de lo arbitrario, de «lo que está de más», concepto que traducen, de un modo cabal y exacto, las palabras «caduco» y «decadentismo».

Botijo de cerámica Nazca con asa central y doble gollete.

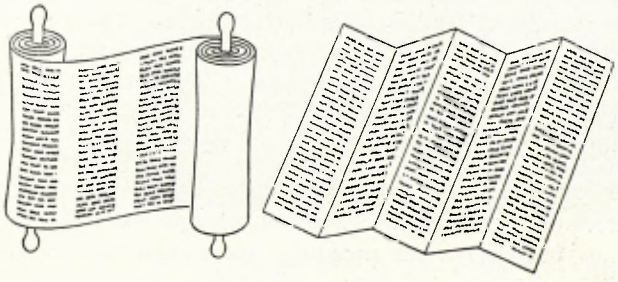
TÉCNICA DEL LIBRO

EL LIBRO ENROLLADO Y EL LIBRO PLEGADO

Por Juan Bta. Solervicens

Profesor de Técnica e Historia del Libro

Ojeando uno de los manuales más completos que sobre historia y técnica del libro se han publicado en los últimos años (*Séan Jennet*: *The Making of Books,* Londres 1952) hemos encontrado un gráfico altamente instructivo. La evolución de las formas del libro, desde la que podemos considerar primitiva hasta la adoptada a fines de la Edad Antigua y que perdura en nuestros días, tiene, en dicho gráfico, que reproducimos, expresión tan feliz que, en realidad, pocas explicaciones son necesarias para hacerla comprensible incluso a los más profanos.

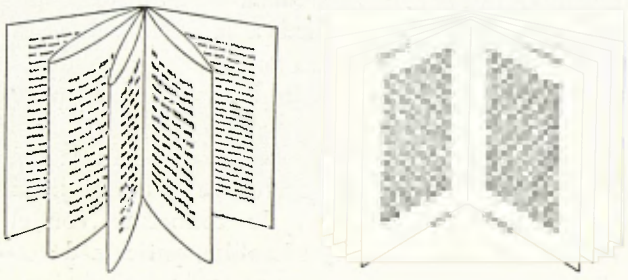


Figuras 1 y 2

Cuatro figuras incluye este gráfico. La primera, nos da la forma del *rollo* o *volumen* antiguo. Los libros tuvieron en principio, como es sabido, forma de rollo, con las páginas dispuestas en sentido paralelo al del eje o ejes del mismo. Con imagen que parecerá pintoresca, pero que es en sí muy exacta, se ha dicho que lo que más se asemeja a una biblioteca de la antigüedad clásica son esas tiendas de nuestra época en las que se venden rollos para empapelar habitaciones. Los *volúmenes* se trasladaban de un lado a otro, dentro de *cistas* o cajas cilíndricas, parecidas, en mayor tamaño, a las que se usan hoy para algunas grandes marcas de cigarros puros. En dichas cajas, pues, los volúmenes se disponían verticalmente.

Pasando de la primera figura a la cuarta, nos encontramos con el *libro plegado,* es decir, el libro en forma de *códice,* que es la que tuvo de una manera predominante a partir del siglo v, y la adoptada, después del invento de Gutenberg, para los libros impresos.

Las dos figuras intermedias expresan los estadios de esta evolución. Sujetado por aristas alternas, el libro acordeonado (figura segunda del gráfico) dió lugar a un modelo (figura tercera) que, a causa de las técnicas allá usadas, es todavía actual en el Extremo Oriente, pero que no podía dejar de sufrir una decisiva transformación, ya que la posibilidad de aprovechamiento de las superficies en blanco ha-



Figuras 3 y 4

bía de determinar de modo relativamente rápido el paso a la forma de *códice,* es decir, al libro de hojas escritas en sus dos caras, forma que por otra parte se había adoptado para las tablillas de cera.

No es nuestro propósito hacer historia de la evolución material del libro. Ello exigiría una referencia suficiente a las diversas materias escriptorias (especialmente al papiro y al pergamino) que excedería de los límites de este artículo; no es, por otra parte, indispensable a nuestro objeto. Partiendo del gráfico reproducido, deseamos simplemente anotar algunas sugestiones que apuntan de una manera particular a una teoría de las formas. Vemos en el gráfico cómo del *volumen,* o sea del libro enrollado, se pasó al *códice,* es decir, al libro plegado como está hoy en uso. Durante siglos, el libro plegado mantuvo en olvido sus orígenes, su procedencia del rollo antiguo. Pero en el XIX las cosas cambiaron. Con la

invención de la rotativa la presencia del rollo como origen del plegado volvió a hacerse patente. La rotativa realiza el plegado de sus impresos —periódicos o libros— a partir de un rollo de papel continuo (la bobina) que, considerado en esquema formal, sugiere el recuerdo del *volumen* primitivo. En ella, el papel recibe la tinta, el escrito, cuando todavía es rollo. Casi simultáneamente, la rotativa ejecuta una transformación del impreso que, en relación al plegado, reproduce en décimas de segundo, y salvadas diferencias no esenciales, la evolución que, a través de siglos, convirtió el libro enrollado en el libro actual. Y he aquí lo que deseábamos señalar: La existencia del rollo generador, respecto al libro plegado, tanto si se considera éste en sus orígenes históricos, como si se mira en la presente y más adelantada realidad de la industria editora. Es una relación aparentemente banal, pero que se presta a reflexiones no desposeídas de interés para quien guste del estudio relativo a la evolución de las formas, tan importante en todas las artes. El libro hecho en rotativa sintetiza, en su confección, un dilatadísimo proceso histórico. Si en los laboratorios químicos, para la obtención artificial de ciertos productos se recurre con frecuencia a la imitación de la naturaleza, en nuestro caso podemos decir que la rotativa, a gran velocidad, no hace más que imitar a la historia.

Y aún cabe añadir más. No quedará fuera del tema la observación de que, en realidad, el libro modernísimo es enrollado: lo conocemos con el nombre de *microfilm*. El microfilm, película de celuloide análoga a la que se usa en el cinematógrafo, ha substituído hoy en considerable escala, no sólo la impresión de manuscritos inéditos, sino también la reedición de aquellos libros que, por existir en cortísimo número de ejemplares, se llaman *raros* en lenguaje bibliográfico. Desde cualquier parte del mundo se puede hoy pedir a las grandes bibliotecas la reproducción en microfilm del libro —impreso o manuscrito— que interese. Obtenido el pequeño rollo, puede leerse cómodamente la obra con el auxilio de una adecuada linterna. Las páginas proyectadas en la pantalla establecen de una manera nueva la relación de rollo a plano.

Mucho se ha hablado sobre el porvenir del microfilm. Bibliotecarios ilustres, preocupados por el problema de espacio que plantea la conservación del libro plegado, prevén una relativa generalización de esa nueva forma del libro, lo cual implicaría serias modificaciones en la industria editorial. Es evidente, sin embargo, que tales modificaciones no podrían representar en modo alguno la decadencia del libro plegado. Antes contribuirían a su mayor esplendor. Nada podrá desbancar al libro plegado, considerado en el conjunto de cualidades artísticas que suma una buena edición, de su categoría de amigo insubstituíble del hombre. Es inimaginable, por lo demás, el estudio prolongado —no digamos la lectura de placer—, en el clima de obscuridad inherente a la proyección del microfilm. Este, sin embargo, llenará sus objetivos; y con referencia al tema que nos ocupa, procede señalar que, por su relación de forma con el rollo antiguo, los microfilms se habrán de conservar en cajas que recordarán, en pequeño, las usadas para guardar los *volúmenes*.

Resumiendo: En el Museo de Letrán existe un relieve, perteneciente a un sarcófago romano, que nos presenta a un personaje en actitud de leer el *volumen* que tiene entre sus manos. Esas manos limitan un determinado espacio. Ese espacio, en rigor, encierra todas las generatrices que han dado forma al libro. Las que dirigieron su evolución histórica; las que han informado las más modernas máquinas destinadas a reproducción de textos.

Funda de tetera, bordada por Doris A. Carter (Escuela Central de Artes y Oficios de Londres).

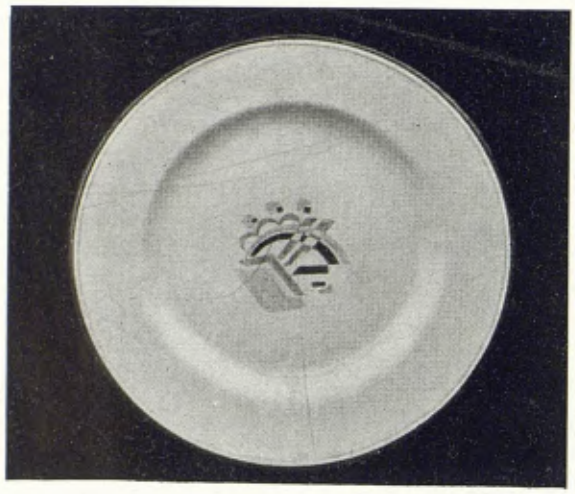
LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS EN INGLATERRA

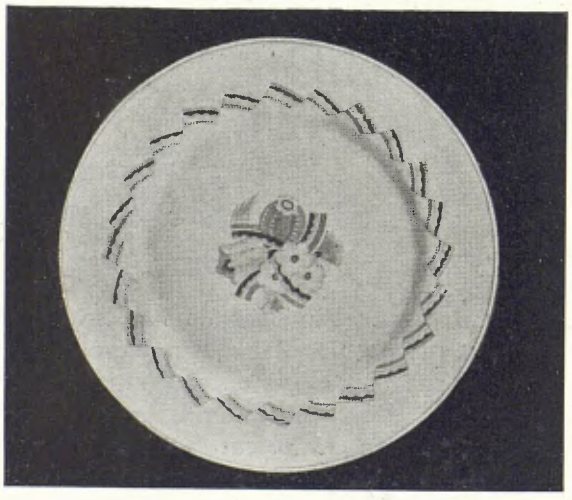
Por T. Miciano

Profesor de Procedimientos de Ilustración del Libro

Los sistemas pedagógicos y las actividades desarrolladas por las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos en el extranjero atrajeron siempre nuestro interés, y hemos hecho acopio, por ello, de cuantos datos ofrecían utilidad a este respecto. Esta labor esporádica y sin fin determinado, parece encontrar hoy una utilidad al iniciarse esta publicación, en la que ha de tener acogida cuanto se relaciona con la vida íntima, vicisitudes y aspiraciones de las Escuelas de Artes y Oficios, y sus orientaciones pedagógicas.

Comenzaremos ocupándonos de las Escuelas inglesas basadas en un peculiar sistema de enseñanza, distinto del que predomina en el Continente. Los centros de educación, en Inglaterra, son oficiales en cuanto cumplen con las normas generales (de cierta elasticidad) dictadas por el Ministerio de Educación; a cambio de este cumplimiento, son autorizados para ostentar carácter oficial, así como para conceder certificados de estudios, diplomas y títulos del Ministerio. A esto puede decirse que se limita la





Tres ejemplos de platos de cerámica decorada en la Escuela de Artes y Oficios de Stoke-on-Tren. El del centro, con reflejo metálico p'ateado.

dependencia, ya que en cuanto al especto administrativo: nombramiento de personal, dotación de las enseñanzas, etc., dependen casi exclusivamente de los *County Councils* (Juntas de Condados) representados en las Juntas de Profesores respectivas, de las entidades Gremiales (*Guilds*), e incluso de legados particulares.

El Profesorado . — Las Escuelas están regidas por un Director (*Principal* o *Headmaster*), elegido por el Comité de Educación del *County Council* entre las figuras señeras del mundo artístico y de las artes aplicadas. Este Director es auxiliado en sus tareas por los *Visitors*, el *Staff* o Junta de Profesores, los representantes de las industrias artísticas relacionadas con las enseñanzas que se cursan en el Centro y los del *City and Guild Institute* (Instituto Gremial de la Ciudad).

Los profesores proceden de los centros artísticos oficiales (*Royal Academy, Schools, Colleges of Art*) y son elegidos entre los de más destacada personalidad y reconocida práctica pedagógica. En su labor son ayudados por los auxiliares (*Assistants*).

El sistema ordinariamente seguido en lo provisión de cargos es el directo, es decir, nombramiento por el Director y de acuerdo con la Junta. En los casos de equilibrio de méritos entre cierto número de candidatos, se procede a una especie de concurso restringido en el que los solicitantes, además de sus certificados académicos, títulos y recompensas, presentan a la Junta una colección de trabajos personales relacionados con la disciplina que pretenden desempeñar.

Cada Sección o Especialidad del cuadro de enseñanza está regida por un Profesor, *Head* o Jefe de Sección.

El sueldo de entrada del Profesorado, determinado por el Escalafón Bunham, es de 415 a 670 libras anuales y de 370 a 536 para los auxiliares y ayudantes. Los directores, Jefes de Sección y cuantos desempeñan cargos de responsabilidad, disfrutan de pluses proporcionales por dichos conceptos (como también atendiendo a méritos profesionales), de residencia en Londres, cursillos y conferencias.

Enseñanzas . — Los cuadros de Enseñanza están divididos en Secciones, cuyo número y modalidad queda determinado por las industrias artísticas predominantes en cada ciudad o distrito. Así vemos, por ejemplo, que en el distrito de Liverpool (Birmingham, Stoke-on-Trent, Leeds, y Kenghley) están enclavadas las de Lancashire, St. Helens, Rainford y Cheshire, cuyas industrias artísticas tradicionales están representadas en las Escuelas por las Secciones

de Artes del Tejido, Vidriería Artística, Alfarería y Artes Gráficas respectivamente. En la última, la de Cheshire, en donde las Artes Gráficas y la Decoración ocupan un lugar predominante, el cuadro de estudios es el siguiente: Composición a mano, Linotipia, Monotipia, Encuadernación, Impresión tipográfica, Litografía, Fotograbado, Huecograbado, Ebanistería y Decoración.

Las cuatro escuelas del *County Council* de Middlesex figuran con los siguientes cuadros de enseñanzas: Escuela de Ealing: Dibujo, Pintura, Natural, Ilustración, Arte Comercial, Traje y Modas, Procedimientos de Reproducción, Aguafuerte, Litografía, Grabado en madera y en linóleum, Modelado, Talla, Arquitectura, Decoración de interiores, Maquetas, Fotografía, Bordados, Cueros artísticos, Cestería, Ebanistería, Metalistería, Joyería, Esmaltes, Tejidos, Encajes y Alfombras. La de Harrow tiene como especialidades propias las de Alfarería, Bordados, Cueros, Lacas, Estampación a mano de tejidos, Tejido a mano y Batik. La de Hornsey cultiva especialmente las de Grabado y fundición de tipos, Dibujo para reproducción, Ilustración y Decoración del Libro, Tipografía, Grabado, Manuscritos y Miniado, Sastrería y Sombrerería y la de Willesden, además de las generales y de Artes Gráficas, las de Dibujo Publicitario, Escaparates, Rotulación y Modas.

Se dan clases nocturnas para las enseñanzas generales, y diurnas para las especialidades. La matrícula no es gratuita, como en nuestras Escuelas, pero su importe es abonado casi siempre por los patronos respectivos; además existen numerosas becas gratuitas (*Scholarships*) instituídas por corporaciones oficiales, gremiales y particulares, destinadas a los alumnos acreedores a éste beneficio.

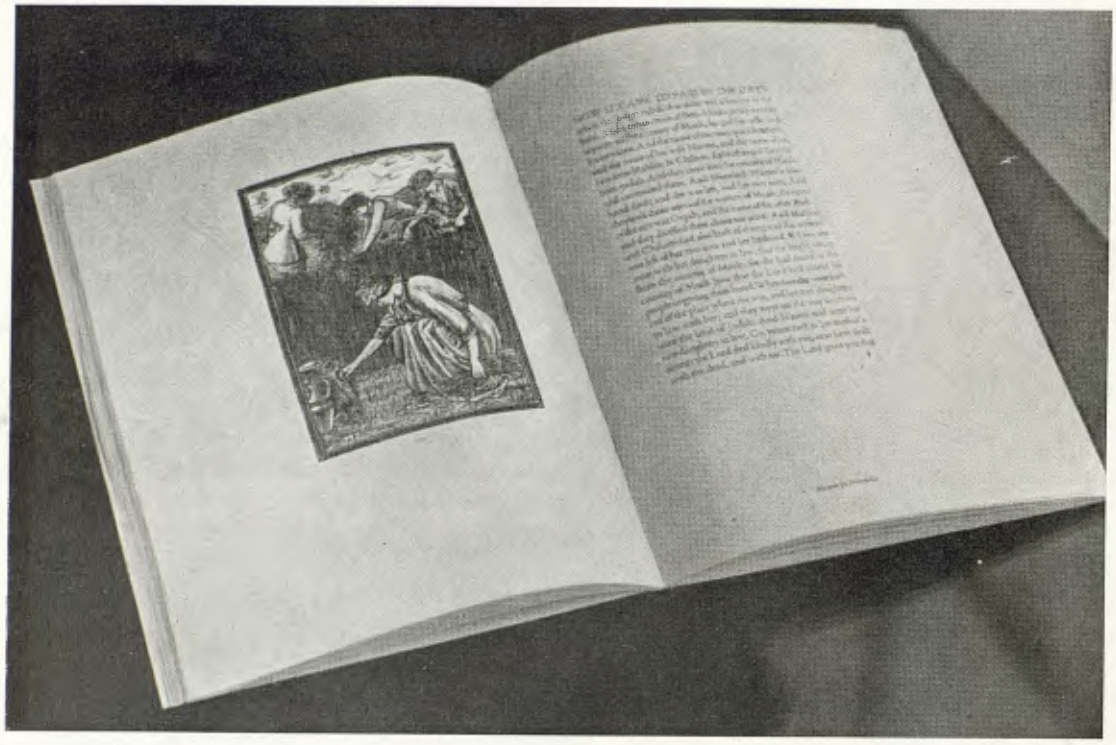
Es de notar que a pesar de la variedad que ofrecen en sus cuadros de Enseñanza las distintas Escuelas, todas ellas dedican Secciones especiales para las profesiones femeninas y Artes del Hogar.

La limitación de espacio impone brevedad en estas notas, por lo que abandonamos la descripción de estos centros provinciales para concretarnos a la *London Central School of Arts and Crafts,* compendio y modelo de todas ellas.

La Escuela Central de Artes y Oficios de Londres, fué creada cumpliendo un acuerdo del *London County Council* en el que se determinaba que su objeto había de ser (textualmente): «ayudar a los obreros manuales ingleses y a las industrias artísticas a conservar las viejas tradiciones artesanas en los futuros cambios en cuanto al diseño y la ejecución». Hasta 1930 se interpretó este texto conservando intactos los estilos decorativos del pasado, hasta el punto de que en algunas Secciones, como la de Platería, por ejemplo, se limitaban a calcar los modelos del siglo XVIII; pero, a partir de aquella fecha, un nuevo Director, Mr. P. H. Jowett, estimó dar una más exacta interpretación al acuerdo fundacional, al incorporar los estilos decorativos de nuestro tiempo a las características tradicionales y permanentes del artesano inglés: perfección manual, sobriedad y buen gusto en el diseño.

La Escuela Central de Londres ha ido evolucionando en los últimos tiempos hasta adquirir un claro estilo de Universidad, y al decir Universidad, nos referimos concretamente al tipo «sui generis» que reviste la Universidad inglesa: el de los famosos *Colleges.* A acentuar el parecido contribuye, entre otros aspectos, el hecho de no fijar planes de estudios sistemáticos, permitiendo que cada alumno se confeccione un programa con arreglo a sus necesidades personales. Son sus normas el admitir sólo a los alumnos que hayan aprobado dos cursos, como

Grabado en madera para ilustrar, "Las Geórgicas", de Virgilio, ejecutado por Peter Firmin (Escuela Central de Artes Gráficas, de Londres)



Doble página de un libro impreso en la Escuela de Artes y Oficios de Birmingham (Sección de Artes Gráficas)

mínimo, en las demás Escuelas, y conceder becas gratuitas a los alumnos que sean más dotados y aventajados de aquellos centros, para que puedan ampliar sus estudios en la Central y también el fomentar la asistencia a las Clases y Cursillos dados por especialistas, de artistas de gran renombre que desean iniciarse en una especialidad cualquiera o refrescar y ampliar sus conocimientos en una técnica determinada. Estos aspectos son típicos todos ellos de la enseñanza universitaria inglesa.

Las Secciones. Las Especialidades que actualmente se cursan en la Escuela Central de Londres corresponden a las ocho Secciones siguientes: Platería y Artes afines, Artes del Libro (cuyo excepcional desarrollo merecería capítulo aparte), Decoración Arquitectónica (Pintura y Escultura), Artes del Mueble, Tejidos, Artes del Vidrio, Artes del Vestido, Grabado y Litografía. Esta última se ha fusionado recientemente con la de Artes del libro para formar la *London School of Arts and Graphic Arts,* que cuenta con dos sucursales y en la que se pueden obtener los Títulos Nacionales, en: Artes del Libro, en Tipografía y en Publicidad y Propaganda, del Ministerio de Educación.

En todas las secciones de la Escuela puede obte-

Dibujo Textil de E. T. Briscoe, alumno de la Escuela Central de Artes y Oficios de Londres

nerse el máximo grado de preparación profesional junto con el título oficial correspondiente.

Citaremos las tres actividades, a nuestro juicio, más significativas que distinguen a este Centro. Una de ellas se refiere a la implantación de un curso especial para preparación de aprendices que ha alcanzado pleno éxito. Mediante él, los muchachos que ingresan entre los 13 y 16 años, se instruyen en temas de cultura general, conocimientos generales del oficio y manejo de las herramientas. En los talleres ingleses se exigen tres años de aprendizaje para pasar a la categoría siguiente; pero a los que entran en el taller después de haber efectuado el curso preparatorio de la Central, éste les es computado por dos años. Que dicho curso tiene un auténtico valor práctico lo demuestra el hecho comprobado de que, al ingresar en un taller, estos muchachos así preparados están más dotados en técnica y en práctica que los restantes aprendices que han pasado dos años en el taller.

Otra actividad interesante que cabe señalar se refiere al importante papel intermediario que representa la Escuela entre el alumno y la industria. En este Centro se lleva un fichero-registro en el que figura cada alumno con su vida escolar y el rendimiento de que es capaz según sus aptitudes y merecimientos. Este fichero permite, en cualquier momento, poner a las Empresas (representadas en la Junta Consultiva de la Escuela) en contacto con los alumnos cuando se necesiten mutuamente. De este modo la Escuela ejerce un doble papel social importantísimo, proporcionando a los alumnos trabajo remunerado y a las empresas una mano de obra de calidad, y eficiente. Es, asimismo, frecuente que el Centro ponga a los alumnos en contacto directo con los clientes para la venta de sus obras, orientándoles en la fijación del precio de las mismas.

La matrícula, durante el pasado curso de 1952-1953 fué de 1.700 alumnos.

Para terminar, la tercera actividad a que nos referíamos, consiste en la celebración anual de una exposición de los trabajos realizados durante el curso y en la que están representadas todas las secciones. Esta exposición ha alcanzado tal importancia, por el número y calidad de las obras, que constituye un verdadero acontecimiento, ya tradicional, en la vida artística londinense, ampliamente reseñado por la prensa y acogido por el interés popular.

Bisonte en grés ejecutado por el famoso pintor y escultor Adrian Allison, durante sus estudios de cerámica en la Escuela Central de Londres

Proyecto de decoración de cúpula para iglesia, realizado en la clase de Pintura decorativa de nuestra Escuela

LA ENSEÑANZA DE LA TÉCNICA DEL GRABADO

Por A. Ollé Pinell
Profesor de Grabado

Hasta hace muy pocos años en España no había otras cátedras donde aprender las técnicas de grabado que la de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y la del Instituto Catalán de las Artes del Libro, en Barcelona.

Los que se sentían atraídos hacia esta noble técnica de expresar la belleza, habían de acudir a dichas clases para aprender sus procedimientos o se habían de conformar con una formación autodidáctica.

El arte y la técnica del grabado, en todas sus manifestaciones, se había sumido en una dulce letargia, que muchos tomaban por una muerte definitiva.

Tan sólo hacía presentir un posible resurgimiento, el pequeño núcleo de alumnos que en San Fernando se agrupaban alrededor de su entusiasta maestro, mantenedor meritísimo del oficio, don Francisco Esteve Botey. A este ilustre grabador y al estímulo de las recompensas que se adjudicaban en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y más tarde en los Concursos Nacionales, se debe que el grabado no quedase definitivamente borrado de las actividades artísticas españolas.

No obstante, debido a la importancia que a este arte se concedía en otras naciones europeas (como se evidenciaba en revistas de Arte y libros que nos llegaban), íbase despertando una nueva afición hacia estas antiguas técnicas, en artistas de distintas regiones españolas que no tenían oportunidad de frecuentar la clase de calcografía que se da en San Fernando, y que por lo tanto debían suplirla por los conocimientos aprendidos en tratados y en artículos de revistas, en su inmensa mayoría de procedencia extranjera.

En Barcelona, como hemos indicado, la cátedra que en el Instituto Catalán de las Artes del Libro profesaba don José Tersol, más tarde continuada por don Antonio Riba, en la que algunos artistas catalanes acudían para aprender lo que no podían aprender por sí solos, venía a llenar las funciones de aquella cátedra madrileña.

Después de la Guerra de Liberación, la afición al grabado floreció de nuevo, al impulso de numerosas ediciones de lujo que requerían ilustración grabada. De los artistas que fueron llamados a realizarla pocos eran los que dominaban la técnica del oficio, y aunque se hizo abundante apología del grabador improvisado, gran parte de estos noveles grabadores, dándose cuenta de su falta de conocimientos técnicos, doliéronse sinceramente de ello, y buscaron quien pudiera ayudarles, ya con consejos o con demostraciones prácticas.

Aunque, en talento y sensibilidad, muchos de aquellos artistas superasen su falta de preparación para esta técnica artística, comprendieron que les faltaban recursos para expresarse más libremente y más a fondo.

Afortunadamente, al crearse nuestra Escuela Superior de Bellas Artes desdoblada de la primitiva Escuela de la Lonja, y al ser reorganizadas sus enseñanzas, se estableció también la de Grabado, que más tarde quedó también establecida en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, dentro del grupo de técnicas de las Artes del libro, grupo que actualmente pasará a constituir el Conservatorio de las Artes del Libro, con ampliación de sus diciplinas y debida instalación en edificio adecuado.

Hemos de tener presente que el primer director que tuvo la Escuela de Nobles Artes, creada en 1775 por la Junta de Comercio de Barcelona, fué precisamente un grabador, don Pedro Pascual Moles, discípulo de Francisco Tramullas, grabador también. Moles, al ser nombrado director, se hallaba en París, beneficiario de una beca para el perfeccionamiento de la técnica de su especialidad.

Es natural, pues, que las enseñanzas básicas de aquella escuela, antecesora de nuestra Escuela de Artes y Oficios Artísticos, fueran las de dibujo en sus distintas disciplinas, y que una de sus aplicaciones predilectas fuese precisamente el grabado.

A principios del siglo XIX la litografía, más económica y de más fácil práctica, logró acaparar la mayo-

ría de trabajos que antes daban vida a los grabadores, xilógrafos y calcógrafos, y a finales del mismo siglo los procedimientos fotomecánicos acabaron con lo que sobrevivía de aquellas técnicas, y al mismo tiempo con la actividad de los que practicaban el dibujo litográfico.

Suprimíase entonces la clase de grabado de nuestra Escuela (suponemos que por falta de alumnos y aun de profesores), y hasta nuestros días, como queda dicho, no ha sido repuesta. Con el renacer de la afición al grabado, coincidió una profunda renovación conceptual del mismo. Ya sin razón de ser el grabado de reproducción, volvióse al grabado original, en que el dibujo es invención del propio grabador, tal como sucede en los casos de maestros excepcionales, tales como Durero, Rembrandt y Goya, y en tantos otros menos geniales, pero que como ellos se valieron con brillantez de este arte para plasmar sus ideas, concepciones e imágenes de un modo personal e inconfundible.

De esta manera el grabado constituye para el artista un recurso muy poderoso, por su cualidad de obra apta para ser reproducida en lo que atañe a exponer cuanto el artista desee, de una manera original y con una fuerza persuasiva aquilatada a los méritos artísticos.

Por esto, cuanto mejor domine el grabador el oficio, tanta mayor libertad tendrá para expresarse; pero por lo mismo es necesario que se llegue al aprendizaje del grabado con una preparación suficiente, con un conocimiento profundo del dibujo y con una perfecta y clara idea de lo que se pretende conseguir; de no ser así, el oficio servirá de bien poca cosa.

Esta última afirmación sabemos que ha sido tenida en cuenta por la Dirección de la Escuela, en la definitiva distribución correlativa de disciplinas del novel Conservatorio de las Artes del Libro, del que hemos de esperar una intensa labor en pro de la categoría artística del libro, y un mayor conocimiento, y en consecuencia una mayor estima, del grabado.

Grabado en boj ejecutado por D. Alberto Plaza, alumno de la clase de Xilografía, de la Escuela

INTRODUCCIÓN DEL AMBIENTE NAVIDEÑO
EN LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS

Por J. M.ª Garrut

Profesor de Dibujo Artístico (Sección 6.ª)

No son estas notas mucho más que un resumen de la inmensa ilusión navideña y repaso a la vez de experiencias pedagógicas que la propia Navidad proporcionó, en pasados cursos académicos, en una de las varias Secciones de nuestra Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona.

El problema de la educación, ya difícil de por sí, ofrece escollos mayores cuando se trata de la educación plástica, en la cual muchas veces resulta costoso vencer la perversión del gusto, influído por elementos múltiples y poderosos, elementos que tendrían que ser educativos y sirven, contrariamente a su misión, para reducir el nivel de una cultura al alcance de todos. Son ejemplo de ello las nefastas revistas infantiles. Algunos modelos y cuadernos de dibujo que en el comercio se ofrecen, hechos, no con la dignidad que su fin pedagógico exige, sino para satisfacer el gusto escabroso y deformado del comprador; cierta propaganda y predilecciones del cine y de la radio, la pasión que impera siempre en las manifestaciones deportivas o en las episódicas narraciones novelescas, entran también en este capítulo. Todo ello, unido a la influencia familiar, apartada la mayoría de veces de todo principio estético (pues los adultos son también víctimas de las mismas circunstancias sociales), constituye una muralla dificilísima de abatir, pero que puede ser vencida, al fin, por el buen criterio del alumno, que va asimilando las conversaciones, más que lecciones, del profesorado, abierto e inteligente.

Siguiendo a Herbart, que fundamenta la enseñanza en la Psicología y en la Ética, podemos afirmar que la Navidad se nos presenta como un motivo digno de ser aprovechado por sus altísimos valores que, quiérase o no, y por milenaria tradición, vibran en el interior de cada niño. A la vez, fundamentándonos en la «teoría de los dones», de Froebel, la cual da importancia al desenvolvimiento del tacto asociándolo a las sensaciones ópticas para llegar a un resultado final, nos damos cuenta que la Navidad nos ofrece una oportunidad única.

Este principio froebeliano, lo es, no tan sólo de la paidología aplicada a la enseñanza del dibujo, sino también a la experiencia por la cual hemos observado que el escultor es casi siempre mejor dibujante que el pintor, y ello es debido al íntimo y total conocimiento de las formas, que posee el primero, frente a la limitación que implica traducirlas a distancia y en un mismo plano, que es lo que suele hacer el segundo. Y es por este motivo de peso que creemos muy acertada la idea del director de esta Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, don Federico Marés, en su propósito de que todos los alumnos de las clases de dibujo artístico, realicen ejercicios en las clases de modelado.

En realidad, el arte del *Pesebre*, o Belén, aplicado a la juventud en formación, determina los principios froebelianos. En la confección del *Pesebre*, el arte de tres dimensiones (valores hápticos o táctiles), se complementa con la aplicación de los conceptos de composición, perspectiva, colorido, etc., que constituyen los valores ópticos.

Estas posibilidades pueden ser aprovechadas en una Escuela de Artes y Oficios situada en los núcleos urbanos de extrarradio, en los denominados suburbios, algunos de ellos en período de formación y en los cuales parece que la humanidad que allí vive está en la misma relación de interinidad formativa que ofrecen los edificios que allí se levantan, y sus calles trazadas a medias. Así, a título experimental, lo hemos intentado alguna vez, y el resultado ha sido siempre aleccionador.

Al aproximarse la Navidad, hemos iniciado esta tarea, provechosa incluso desde el punto de vista ético: la inmersión en el mundo maravilloso del *Pesebre* y de sus enseñanzas morales, en el que se satisface una ilusión de los niños, de mayor o menor edad: la de crear el pequeño *cosmos* del Nacimiento.

Para ello sólo precisa un poco de voluntad y unas migajas de ingenio. Con la habilidad y el entusiasmo de los alumnos dispuestos a emprender la obra,

la tarea resulta fácil y agradable: un verdadero festival para el alumnado.

Primero se dibujan las correspondientes felicitaciones para enviar, durante la celebración de estas fiestas, a los buenos amigos que tiene la Escuela. Después montamos el *Pesebre,* pero valiéndonos de los elementos que los mismos alumnos crean. Se plantea entonces la necesidad de separar edades, que es tanto como encasillar estilos. Hasta los catorce años, por ejemplo, y a partir de los catorce. Tratamos ahora de experiencias vividas, a través de las cuales hemos pulsado la preparación cultural del alumno y de su propia familia; una contribución a la vida familiar, una introducción, gracias a la Navidad, en las mansiones humildes, carentes a menudo, no sólo de medios materiales, sino también espirituales.

Los procedimientos conducentes a este fin son múltiples, como lo son las maneras de resolver los problemas que se van planteando. Nosotros, en esta ocasión, emprendimos la tarea de avivar la facultad de inventiva mediante los proyectos realizados por los alumnos para la ejecución del fin propuesto, así como para la retención de las imágenes, la facultad denominada *eidetismo,* que tanta importancia tiene en la moderna pedagogía del dibujo.

Para los «pesebristas», y, mayormente, para los «pesebrólogos», tienen interés los elementos escogidos por los niños, que nos indican cuáles de estos elementos persisten, vivos aún, en esta tradición tan arraigada en el pueblo, cuando el arte popular del *Pesebre* ha pasado modernamente a manos expertas y ha dejado de ser un hecho estrictamente popular, como sucedió con tantas ramas de las artes. Justifica nuestra clasificación la enumeración misma de los elementos que entran en juego, según la división que les corresponde: los pertinentes a la geografía física, y los que caen en el dominio de la humana. Entre los primeros contamos el celaje, las montañas, los árboles, prados, ríos, vivencias, todo ello, del paisaje. Integran el segundo grupo la Cueva y la Sagrada Familia, con el Angel, el buey y el mulo, con los tres Reyes, a pie y a caballo, con los pastores, y otros elementos y personajes anecdóticos: el puente, el pescador, la lavandera, el pueblecito lejano, etc. Estas son ideas que adquirieron fuerza de recreación en la mentalidad infantil.

La plástica del relieve fué interpretada de una manera audaz; el paisaje, colorido como si se tratara de una obra de expertos en las tendencias del *impresionismo* o del *fauvismo.*

Anotemos alguna experiencia pedagógica. Se pintaron unos árboles sobre una superficie inclinada, vistos en perspectiva aérea, vertical, con proyección de sombra. Esto constituyó un importante descubrimiento de perspectiva por parte de unos alumnos que aún no habían sospechado la existencia de esta disciplina, y que, por lo tanto, resultaba impropio de la edad, indudable fruto, pues, de una intuición prematura. En otros sectores del *Pesebre* se pintaron unos árboles de forma cónica, resueltos de una sola pincelada, obedeciendo a la representación ortoscópica. Todo ello por lo que se refiere a alumnos menores de catorce años. Contrariamente, con los mayores de aquella edad, fué difícil obtener un resultado de inventiva, y se tomaron modelos, asi como apuntes del natural, para trasladarlos a la reación definitiva.

De esas diferencias entre las dos edades, y de sus resultados, deducimos que en la enseñanza de las artes plásticas el alumno, hasta cierta edad, tiene facultades de orden eminentemente artístico: creación y emoción, a pesar de desconocer la técnica y las consecuencias que de ella derivan. Al llegar a cierta edad, casi al entrar en los estadios de la pubertad, se pierden esos dones, y, entonces, pisa ya la realidad física de la tierra y se vierte al realismo analítico y comparativo. Quien continúa por el camino de las artes y es de veras artista, se enriquece de esas experiencias, para volver a sus tareas con un bagaje técnico renovado. Pero muchos son los alumnos menores (la mayoría) que siguen el camino de la técnica artística y obran parecidamente a esos alumnos que hemos clasificado como mayores de catorce años. Ello se debe, en tanto por ciento crecido, al concepto del *arte* que etiquetan muchas salas de exposición y otros centros de mixtificación artística.

Y no es, en verdad, para sacar una consecuencia de orden moral que esbozamos tales ideas, sino para tenerlas en cuenta en las tareas pedagógicas que nos incumben. Nuestro objetivo es, realmente, inculcar a los alumnos los sentimientos puros que nos evocan las fiestas navideñas, y lograr, sobre todo en los núcleos suburbiales de grande ciudad, en que están enclavadas las Secciones de nuestra Escuela de Artes y Oficios, una introducción en la vida íntima de cada familia, en la que en este caso, el alumno viene a ser una rendija por la cual penetren en el ámbito familiar sentimientos nobles, la alegría y la ilusión sincera, en esos días de Adviento, heraldos de la fiesta mayor de nuestro calendario litúrgico, que es la Navidad perenne, de altísimo significado y eficacia educativa, dentro de la sociedad en que vivimos.

SECCION INFORMATIVA

La creación en Barcelona de un «Conservatorio de las Artes del Libro».

Resultará satisfactorio, para cuantos se interesan por el desenvolvimiento de nuestras actividades, saber que están en marcha los preliminares para instalar en nuestra ciudad un CONSERVATORIO DE LAS ARTES DEL LIBRO, *en el que, desgajadas de nuestra Escuela radicada en La Lonja y convenientemente ampliadas, las actuales enseñanzas técnico-artísticas relacionadas con los* ARTES GRÁFICAS *se reunirán en un local íntegramente dedicado a esta especialidad. La creación de este* CONSERVATORIO *había sido prevista en el* PLAN GENERAL DE REFORMA *de esta* ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS, *que nuestro director, D. Federico Marés, elevó a la superioridad en 1947. La idea de esta creación, ya entonces calurosamente acogida, ahora, madurada, ha tomado realidad gracias al interés del Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional y a los personales desvelos del Excmo. Sr. Director de Enseñanza Laboral y Técnica, don Carlos María Rodríguez de Valcárcel, quien realizó, durante el pasado verano, una visita a nuestra ciudad con objeto de recabar de las autoridades provinciales y municipales de Barcelona el apoyo que desde luego habían prometido para la instalación del nuevo centro. Gracias, pues, también al Exmco. Sr. Presidente de nuestra Diputación Provincial y al Excmo. Sr. Alcalde Presidente de nuestro Ayuntamiento, tendrá Barcelona esta nueva escuela que su tradición de ciudad interesada en el mejoramiento de las Artes Gráficas demandaba.*

El lugar donde quedará emplazado el CONSERVATORIO DE LAS ARTES DEL LIBRO *se halla situado en una ala del gran patio-jardín del antiguo Hospital de la Santa Cruz. En vecindad con la Biblioteca Central, la Escuela de Bibliotecarias y la Escuela Massana, instalaciones radicadas todas ellas en aquel recinto gótico, formará parte de un ambiente maravillosamente evocador, y contará con locales capaces para que quede asegurado su buen desarrollo.*

Ya en su aún reciente estancia entre nosotros, el excelentísimo señor don Carlos María R. de Valcárcel encareció ante la prensa local la importancia de este nuevo instituto, por cuya aparición tanto él se ha interesado. Añadamos que una importante suma va a ser aplicada con objeto de iniciar las obras de instalación, que dirige el arquitecto municipal don Adolfo Florensa, el cual ha terminado un proyecto que se ha presentado ya a la sección correspondiente del Ministerio.

Noticias concernientes a nuestra Escuela y a su Profesorado.

El 12 de enero del año en curso tuvo lugar en el aula de las ARTES DEL LIBRO, *de nuestra casa, el acto de la entrega al Director de la Escuela de Periodismo, don Claudio Colomer y Marqués, de un álbum conteniendo fotografías del homenaje que le fué tributado el pasado año, en nuestra ciudad, por haber alcanzado el Premio Nacional de Periodismo. La encuadernación de dicho álbum había sido confiada a los talleres de nuestra Escuela, y nuestro Director quiso ofrecer el obsequio, en muestra de cordialidad.*

Fué ocasión, este simpático acto, de que fuéramos visitados en nuestros locales por el excelentísimo señor Director General de Prensa señor Gómez Aparicio, y otras ilustres personalidades. Tanto el señor Gómez Aparicio como sus acompañantes pudieron conocer, así, las labores ejecutadas en las diferentes especialidades que se cursan en nuestro centro.

* * *

Creemos útil acoger en esta sección de nuestra revista noticias de la actividad desarrollada como conferenciantes, fuera del ámbito de la Escuela, por nuestro director y profesores, en fechas recientes.

Durante el mes de diciembre de 1953, don Federico Marés dió en París, invitado por la Embajada de España, dos conferencias que despertaron grandemente la atención; ambas se celebraron en la biblioteca de la propia embajada, instalada en la Avenue Marceau. *La primera versó sobre el tema: «Santa María de Poblet. Monasterio, Palacio, Tumba» (con proyección de microfilm), y el tema de la segunda fué: «La Obra de Restauración Nacional». También el señor Marés ha dado varias conferencias en diversos centros de nuestra ciudad, ya sobre aquel tema pobletano, ya (con la particular autoridad que le confiere una larga experiencia) sobre el concepto del coleccionismo.*

En Barcelona habló nuestro secretario don César Martinell, el 23 de febrero del pasado año, en el Centro Excursionista de Cataluña, de «Los Antiguos Gremios de Escultores y de Carpinteros de Barcelona», y en el «Museo Marés», el día 5 de marzo, de un tema muy afín al ambiente donde tenía lugar aquella disertación: «Escultura Barroca». En Madrid y en Barcelona dió el mismo señor, con motivo del centenario del nacimiento de Gaudí, otras dos conferencias; el 18 de mayo habló, en el Ateneo de Madrid, de: «Valor arquitectónico de la obra de Gaudí», y en el Ateneo Barcelonés, el día 26 del mes citado, de: «Importancia arquitectónica de la obra de Gaudí».

El profesor de la Sección 6.ª de nuestro centro, don José María Garrut, dió en Roma, invitado por la Associazione Italiana Amici del Presepio *y por la «Academia Española de Bellas Artes» de aquella capital, durante los días 12, 13 y 14 del pasado enero de 1954, tres conferencias, la primera de las cuales se celebró en los locales de la referida* Associazione *bajo el título:* Significato Mediterraneo del Presepio, *brillante examen de la difusión, por los países que baña el* Mare Nostrum, *de la costumbre navideña del «belén». En su segunda conferencia habló el señor Garrut, en el Colegio Español de la capital de Italia, de: «Panorama del arte del Pesebre y sus posibilidades de contribución a la unidad cristiana de Europa». Dió fin a su notable actuación disertando en el «Instituto de España», presentado por el Director de*

la Academia en Roma, Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, sobre: «Antonio Gaudí, el arquitecto de la Sagrada Familia».

Bajo los auspicios de la entidad barcelonesa «Amigos de los Museos» y en el salón de actos del Instituto Francés en Barcelona, nuestro compañero don Juan Subias Galter dió el 20 de enero una conferencia sobre: «La Orden del Cister y el Arte español». Tras explicar la vida y significación de San Bernardo, se refirió el señor Subias a los influjos del pensamiento bernardiano sobre el arte conventual, extendiéndose en el estudio de los monasterios cistercenses de Las Huelgas, de Burgos, Santa María de Huerta y Poblet.

LECTURAS

Hemos tenido ocasión de leer dos obras de reciente aparición debidas a la pluma de don Francisco Pérez Dolz, profesor de TÉCNICA E HISTORIA DE LAS ARTES DECORATIVAS de nuestra Escuela. La primera es la tercera edición del Manual *Introducción al Estudio de los Estilos* (Barcelona, 1953), que forma parte de la serie *Manuales de Iniciación,* publicados por la Editorial Apolo. Con su completa información y claro estilo expositivo, este manual, de 543 páginas profusamente ilustradas, constituye, en realidad, una breve pero completa Historia del Arte, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días. Su autor da en el prólogo, bajo el pretexto de explicar el alcance de este volumen, valiosas precisiones de orden estético. La segunda obra del señor Pérez Dolz a que ahora nos referimos es *Pintura Mural* (Barcelona, 1953), volumen, dentro la serie «Manuales Meseguer», consagrado al estudio expositivo de cuanto se refiere a la decoración mural (pintada, y aún escultórica). Se trata, en esta obrita, con minuciosidad y punto de vista práctico, de todos los procedimientos mediante los cuales puede aquella decoración lograrse (fresco, temple, encáustica, etc.). Resultan sobremanera útiles las observaciones e informaciones acerca de las varias modalidades de imprimación, en el difícil procedimiento de la encáustica. En los dos primeros capítulos hace hincapié el señor Pérez Dolz en los errores, de técnica o conceptuales, en que con frecuencia se ha incurrido, en busca de la solución de los problemas que tal género de decoración entraña. El volumen va útil y dignamente ilustrado.

El profesor de NOCIONES DE LA HISTORIA DE ARTE don Juan Subías Galter ha publicado, a fines del pasado año, una *Guía del Arte Español* (Editorial Nordeste, Barcelona, 1953). En esta utilísima obra se estudian y exponen las características y evolución de la Escultura, Arquitectura y Pintura hispánicas, en un estilo en que la agilidad y la certeza de los conceptos corren parejas, siempre a la luz de la más moderna crítica. Una selectísima y completa ilustración apoya el substancioso texto de esta breve pero magnífica obra.

EXPOSICIONES

Varias son las exposiciones públicas que se han celebrado en Barcelona, durante el año pasado y en lo que va de 1954, dignas por sus temas monográficos de atraer nuestra atención. Además de las celebradas en el Palacio de la Virreina sobre el «Arte Figurado en el Libro Italiano» (organizada por el Instituto Italiano de nuestra ciudad), la del Libro Francés (en los locales del Institut Français) *y las del Libro Alemán y Libro Inglés (celebradas, respectivamente, en la Biblioteca Central y en el Instituto Británico), así como la que recientemente tuvo lugar en la Virreina sobre Leonardo da Vinci, bajo los auspicios de la UNESCO, a algunas de las cuales nuestro Director o nuestro Centro prestaron colaboración aportando valiosos libros, revistió especial interés para nosotros la que organizada por la Asociación Química Española de la Industria del Cuero, y en ocasión del III Congreso Internacional de la Asociación de Químicos de aquella especialidad, se inauguró el día 15 de septiembre de 1953 en aquel mismo palacio-museo. En esta Exposición de Cueros de Arte colaboraron, además de los Museos de las Artes Decorativas de Barcelona y Madrid, y del Episcopal de Vich y la Catedral de Valencia, buen número de coleccionistas particulares. La encuadernación antigua y moderna, el arte del cofre y el estuche, el guadameci (en sus varias aplicaciones), e incluso el mueble, estuvieron en esta exposición muy bien representados, con ejemplares de todas las épocas. Fué ésta una ocasión excelente para estudiar en todas sus facetas el arte de labrar y grabar el cuero y la piel. Con el título:* Exposición de Cueros de Arte *se publicó un volumen notable por las numerosas y buenas reproducciones de muchos de los ejemplares expuestos que contiene, y con un estudio sobre el desarrollo en España de aquel arte.*

En su nueva sede en la calle del Pino (esquina a la plaza de la Cucurulla), en la mansión que fué de la familia Gusi, organizó espléndidamente el benemérito Círculo Artístico de SANT LLUC, *al reanudar sus actividades, una exposición de belenes y de escenas relacionadas con la Navidad, que fué inaugurada a comienzos del mes de enero del año en curso. Comprendía todas las variedades de «belén» (desde las de material humilde hasta las de gran importancia artística) y multitud de figuritas sueltas, así como algunos muebles. Varias fueron las colecciones barcelonesas que cooperaron al realce de esta exposición; señalemos, especialmente, las aportaciones del Museo Marés y de las colecciones Serrat, Renart, Carreras Candi, Pérez de Olaguer Feliu, etc. Figuraban en este interesantísimo y hermoso conjunto dos piezas capitales que pudimos ya admirar en otra exposición del mismo carácter que, organizada por aquella misma entidad, se celebró, años atrás, en su antiguo local de la calle de Montesión; nos referimos a la Sagrada Familia del siglo* XIV, *en figuras policromas de alabastro, que se conserva en el Real Monasterio de Pedralbes y que es buena representación de la imaginería catalana medieval, y a la placa de cerámica que, atribuída al taller de los Della Robbia y representando la Adoración de los Reyes, se conserva desde el siglo* XV *(estuchada en un díptico pintado con imágenes de Santa Magdalena y San Onofre) en aquel mismo real monasterio. Lamentamos que no se haya publicado un catálogo conmemorativo de esta magnífica «muestra», por cuya organización merece el Círculo de* Sant Lluc *los más sinceros plácemes.*

Este primer 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 20 de Marzo de 1954

*