

75 ptas.

Cuaderno de

CULTURA

Año I

REVISTA GENERAL DE CULTURA

EXTRA /1978





Tabla de P. Berruguete - Paredes de Nava - Palencia

¿En qué museo vive esta obra de arte?

La grave mirada del personaje contrasta vivamente con el colorido de la tabla donde permanecerá, sintiendo en silencio la admiración de los visitantes del Museo, uno de tantos de un país rico en obras de arte de todas las épocas.

Pero es mucho más que arte lo que este país ofrece. Porque su compleja cultura se ha desarrollado a lo largo de siglos en el marco estimulante de su paisaje, variado y hermoso.

Consulte con su Agencia de Viajes o con la Oficina de Turismo más cercana, donde le facilitarán toda la información necesaria para descubrir España.

ESPAÑA, sin ir más lejos

MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO

Cuaderno de CULTURA

REVISTA GENERAL DE CULTURA

Año I - Revista general de Cultura Extra/1978 - 75 ptas.

Lo extraordinario no es hacer un número especial de CUADERNO DE CULTURA. Lo extraordinario, por su riqueza, es la Cultura Catalana. Lo hacemos sin pretensiones de agotar el tema. Sólo un apunte, una pincelada, un acercamiento, en el que –necesariamente– hemos tenido que dejar fuera muchos aspectos. Es el primero de nuestros «extraordinarios». Los catalanes nos han respondido bien, con una generosa colaboración. En especial –y en justicia– tenemos que destacar la aportación de Joan Miró, quien nos ha hecho especialmente la portada. «La portada y su autor» se enriquece así –en exclusiva absoluta– con una de las figuras vivas del arte español y universal, de mayor relieve. Nuestro agradecimiento al maestro Miró, a Paco Farreras, a Jesús Ulled y a cuantos nos han ayudado en este número extraordinario sobre la Cultura Catalana.

Nuestra intención es que todos los lectores de CUADERNO DE CULTURA –dentro y fuera de España– tengan con este número monográfico un acercamiento a la cultura catalana.

Al decir fuera de España queremos referirnos a ese medio millar de suscriptores que ya corresponden con nosotros desde el Japón, Australia, Estados Unidos, Suiza, Suecia, Inglaterra, Francia, Alemania, Iberoamérica, etc., etc. Porque así son las cosas: a menos de un año del primer número, CUADERNO DE CULTURA está realmente en todo el mundo.

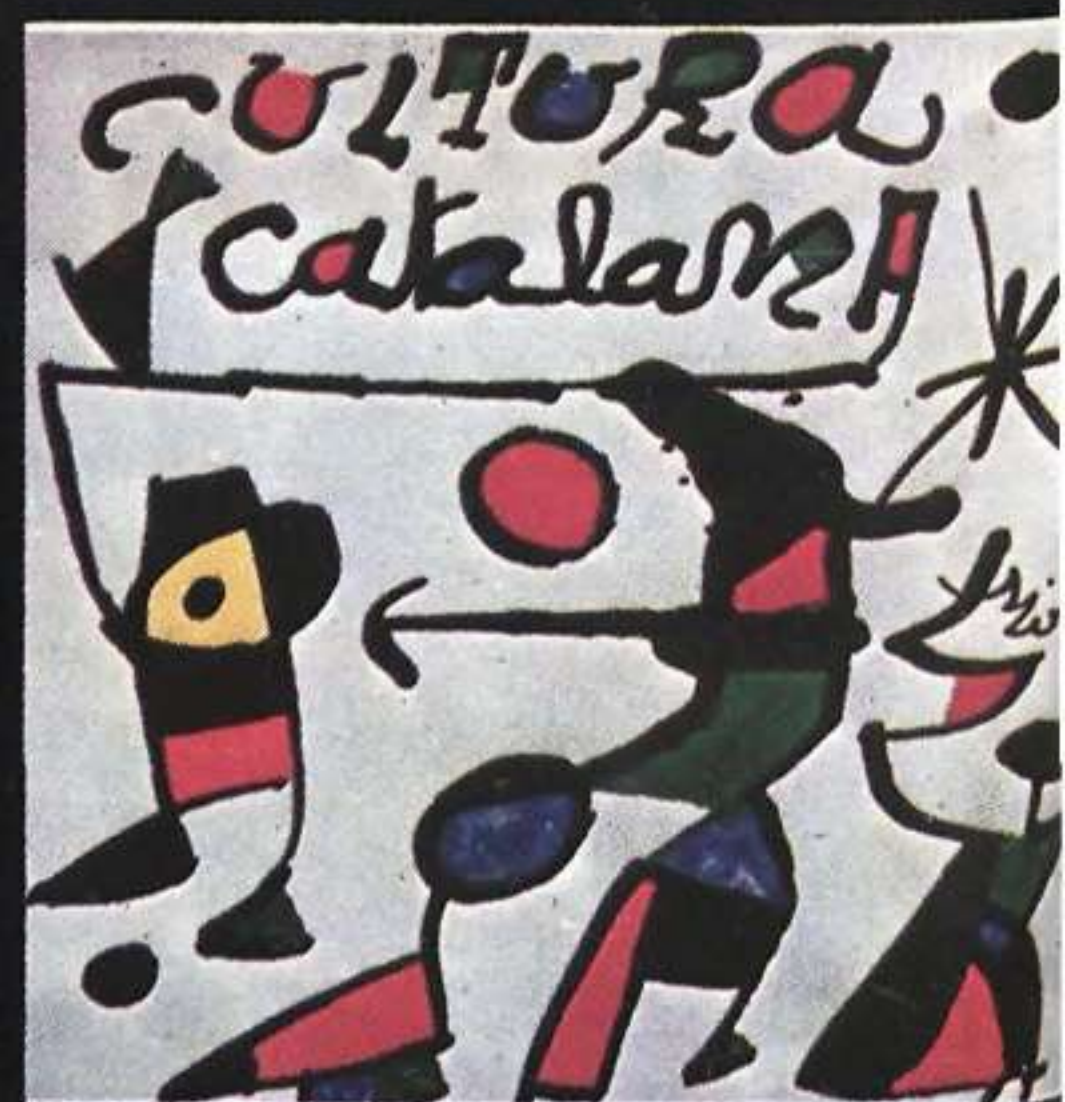
Esta actitud, de modo muy especial, resulta altamente alentadora para el equipo que lo hace, porque demuestra que la publicación ha sido también enormemente recepcionada por los innumerables profesores y lectores de español en universidades extranjeras que lo consideran ya como una útil herramienta para su trabajo.



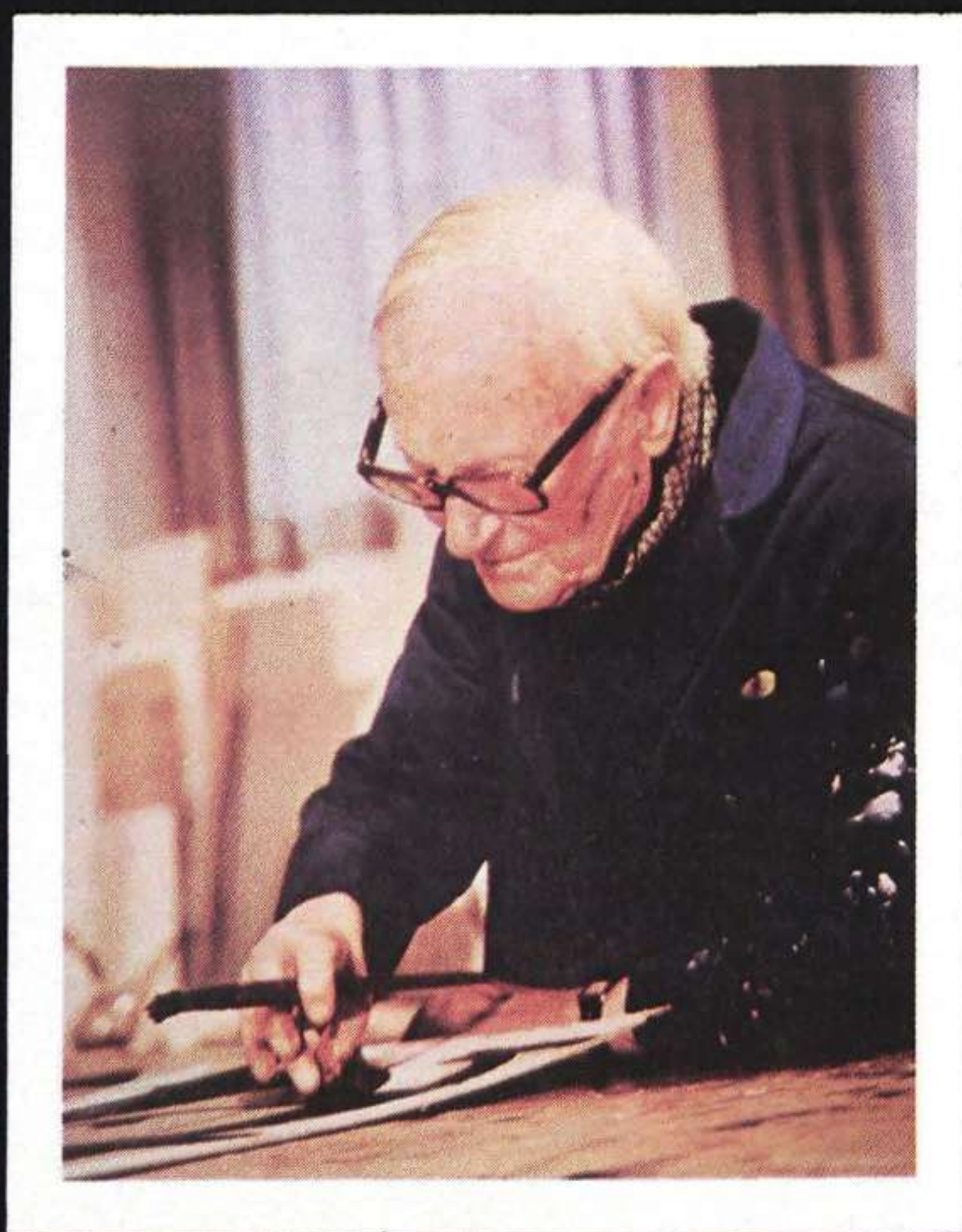
Director: Jaime de Urzáiz. Redactor Jefe de Coordinación: Francisco Camacho. Diseño: Gonzalo Veloso. Redacción y Administración: Avenida Generalísimo, 39, 4.^a planta. MADRID-16. Teléfono 455 53 63. Suscripciones y distribución: Editora Nacional. Torregalindo, 10. MADRID-16. Teléfono 258 86 00. D. L.: M. 20.938-1978. Imprime: ALTAMIRA sociedad anónima □ industria gráfica. Carretera de Barcelona, Km. 11,200.

© 1978. Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura. Reservados los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial sin citar su procedencia.

CUADERNO DE CULTURA no se solidariza ni identifica necesariamente con los juicios de los autores que colaboran en esta publicación.



Joan Miró (Barcelona, 1893) ha dicho que cuanto más envejece se vuelve más agresivo en su obra. Ocurre que Joan Miró no ha envejecido nunca pintando. El es un pintor que ha cumplido ya cuatro veces veinte años. Desde 1921 vivió en París y desde 1940, en Mallorca. Pero durante casi cuarenta años Miró vivió ignorado de la cultura oficial española. Joan Fuster ha escrito de Miró: «Ya ha pasado la grave frontera de los ochenta. No lo parece. El individuo produce una impresión envidiable. Bajito, pero de estructura recia, con unos ojos difíciles de definir... A uno le gustaría ser anciano de este modo... La facundia creadora de Joan Miró es aún mayor que su resistencia de octogenario excepcional. Sigue dando lecciones de invención, de alegría, de dominio de sus inagotables recursos técnicos. Yo diría que Joan Miró está mejor que



nunca. Es el Miró de siempre, pero gloriosamente disparado hacia una incesante novedad en las realizaciones de color, de signos, de sugerencias...» Al cumplir los ochenta y cinco años, el 20 de abril pasado, la cultura oficial rindió homenaje a Joan Miró. El 4 de mayo se inauguró una gran exposición

antológica de pinturas de Miró en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. En aquella ocasión el ministro de Cultura, Pío Cabanillas, dijo: «Como bien dice Julián Gállego, al iniciar el prólogo que presenta el catálogo de esta exposición extraordinaria, 'trataré de no caer en la trampa de ponerme a explicar Joan Miró'. Por lo demás, ¿quién soy yo para presentar aquí a uno de los hombres más famosos del mundo?» No caeremos, pues, nosotros tampoco en la trampa de explicar a Miró. La pintura de Miró es inexplicable. En todo caso, él la explica así: «Antes de ponerme a pintar algo, empiezo a pintar, y, cuando pinto, el cuadro se empieza a afirmar, se deja adivinar bajo mi pincel. La forma se convierte en signo de mujer o de pájaro a medida que trabajo. La primera etapa es libre, inconsciente. La segunda está totalmente calculada.»

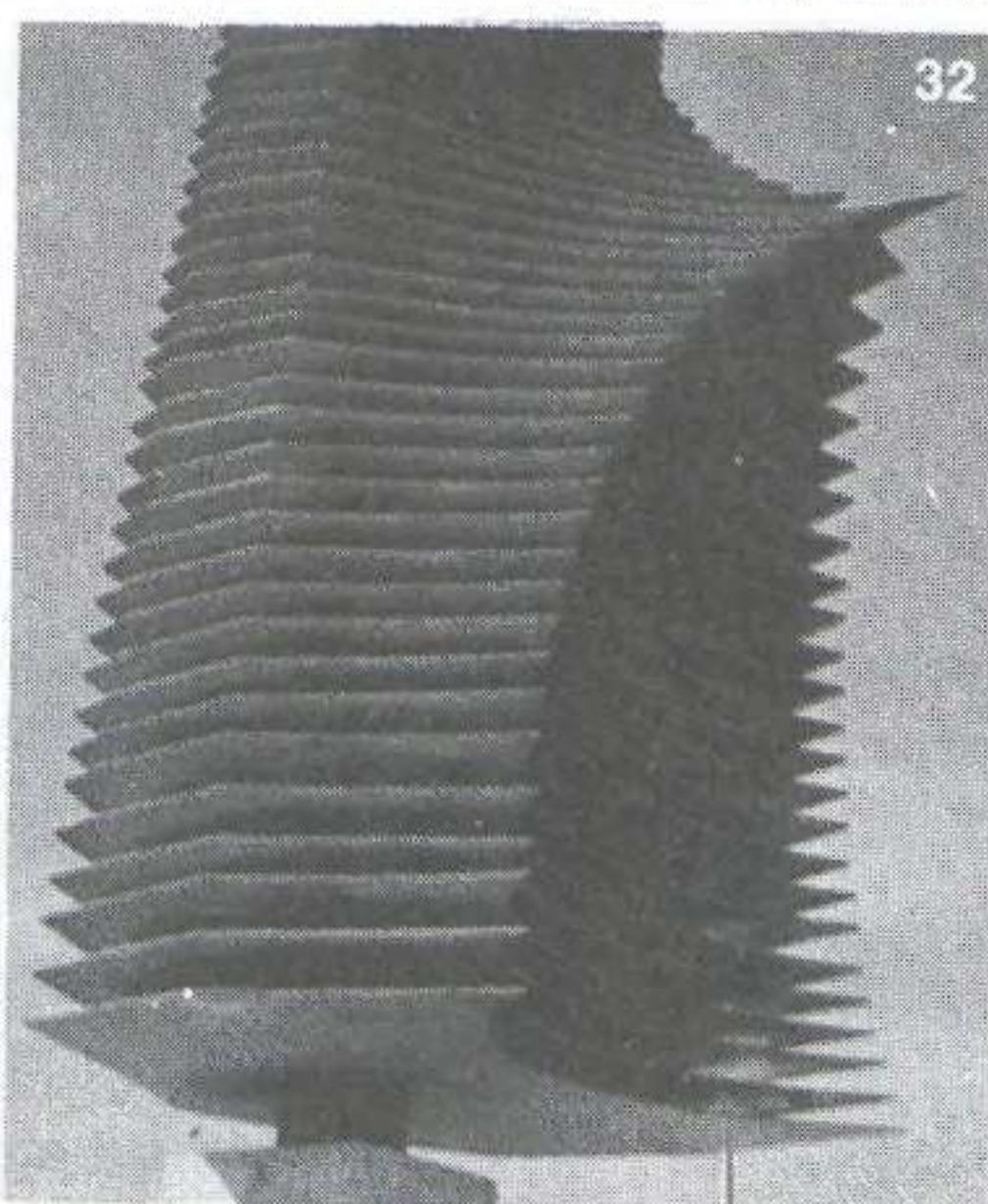
Miró

En este número

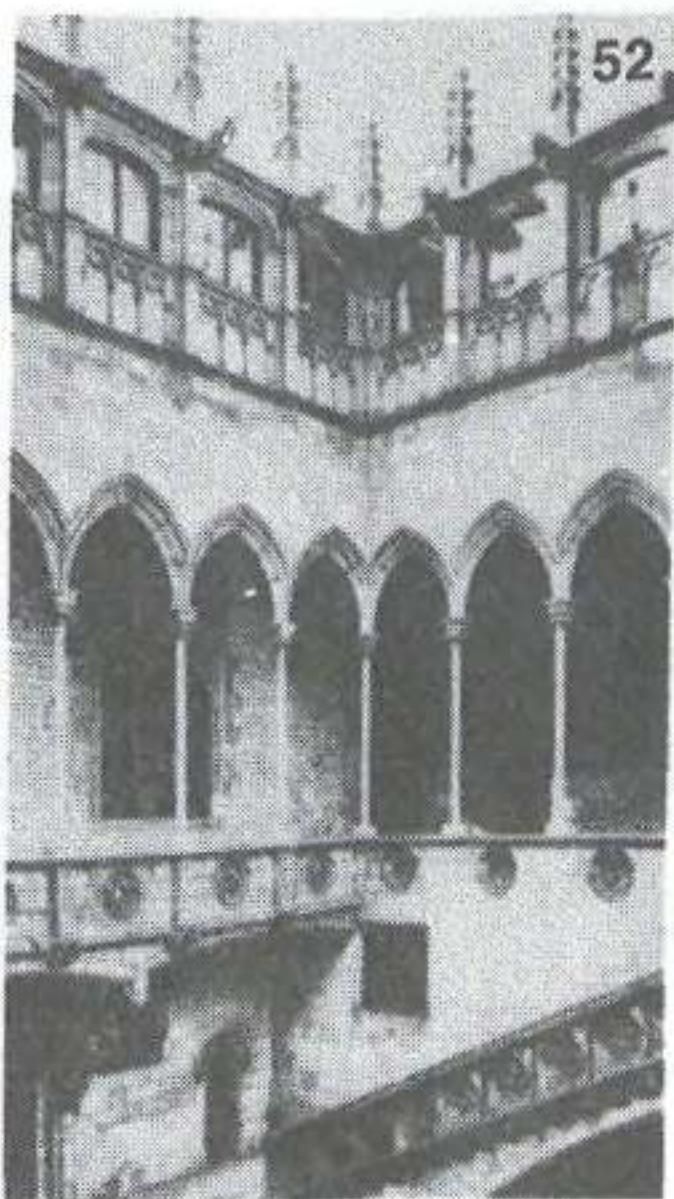
Por su particular situación geográfica, Cataluña ha sido desde siempre una verdadera encrucijada cultural. Alberto López Mullor traza su secuencia histórico-arqueológica (Pág. 6).



En la autopista del Mediterráneo, entre Gerona y Tarragona, un grupo de artistas, convocados en concurso, dibujó, esculpió, esbozó obras sugestivas para humanizar un paisaje (Pág. 32).



El monasterio, parte material de la institución monástica, ha pervivido en Cataluña constituyendo una riqueza artística e histórica inigualable (Pág. 52).



El trazo rojo y redondo de Tapiés reclama nuestra mirada y nos demuestra su capacidad de causar un impacto en nuestra atención utilizando recursos mínimos. Luis Garmat, pintor, le rinde cálido homenaje (Pág. 56).

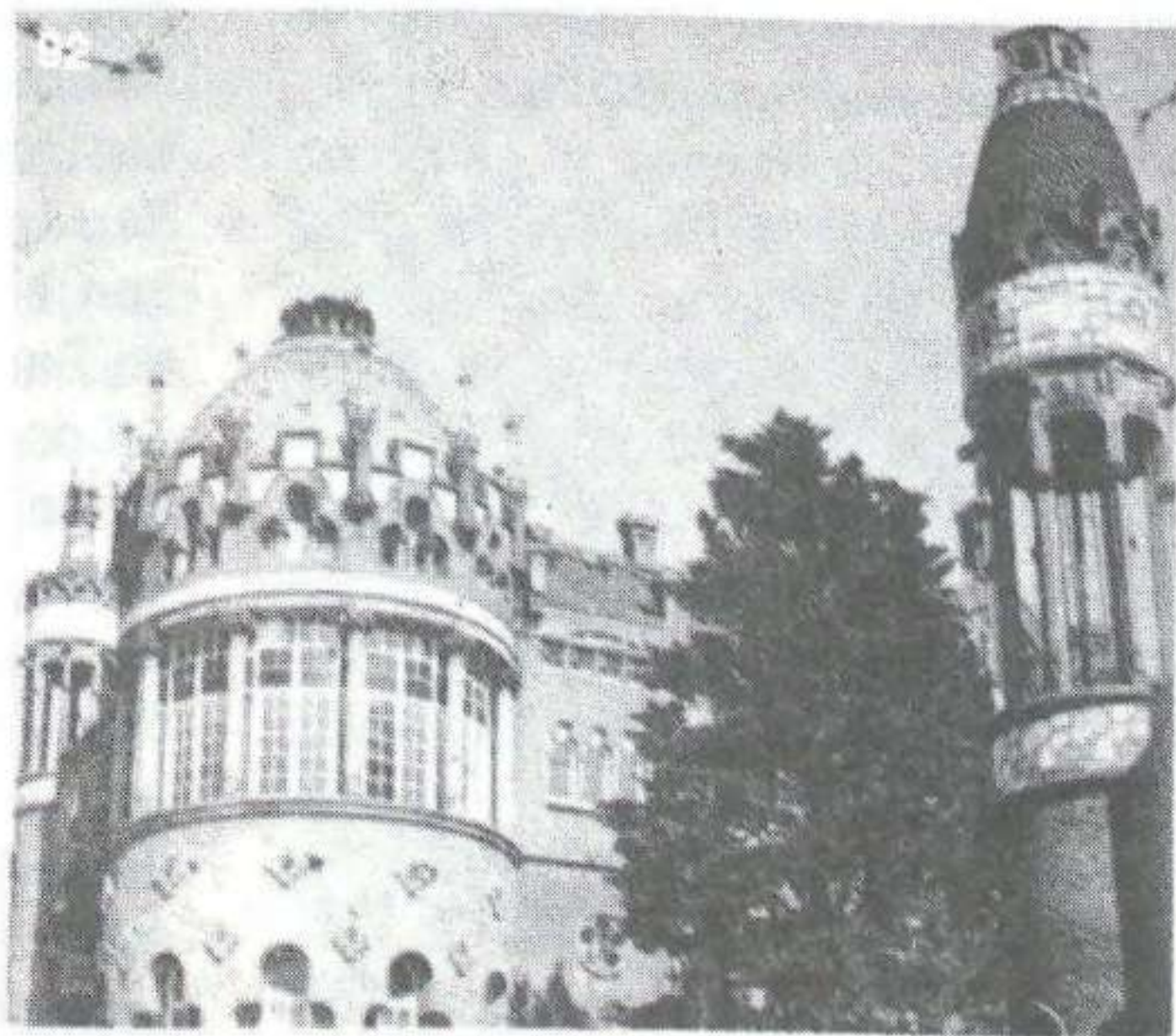
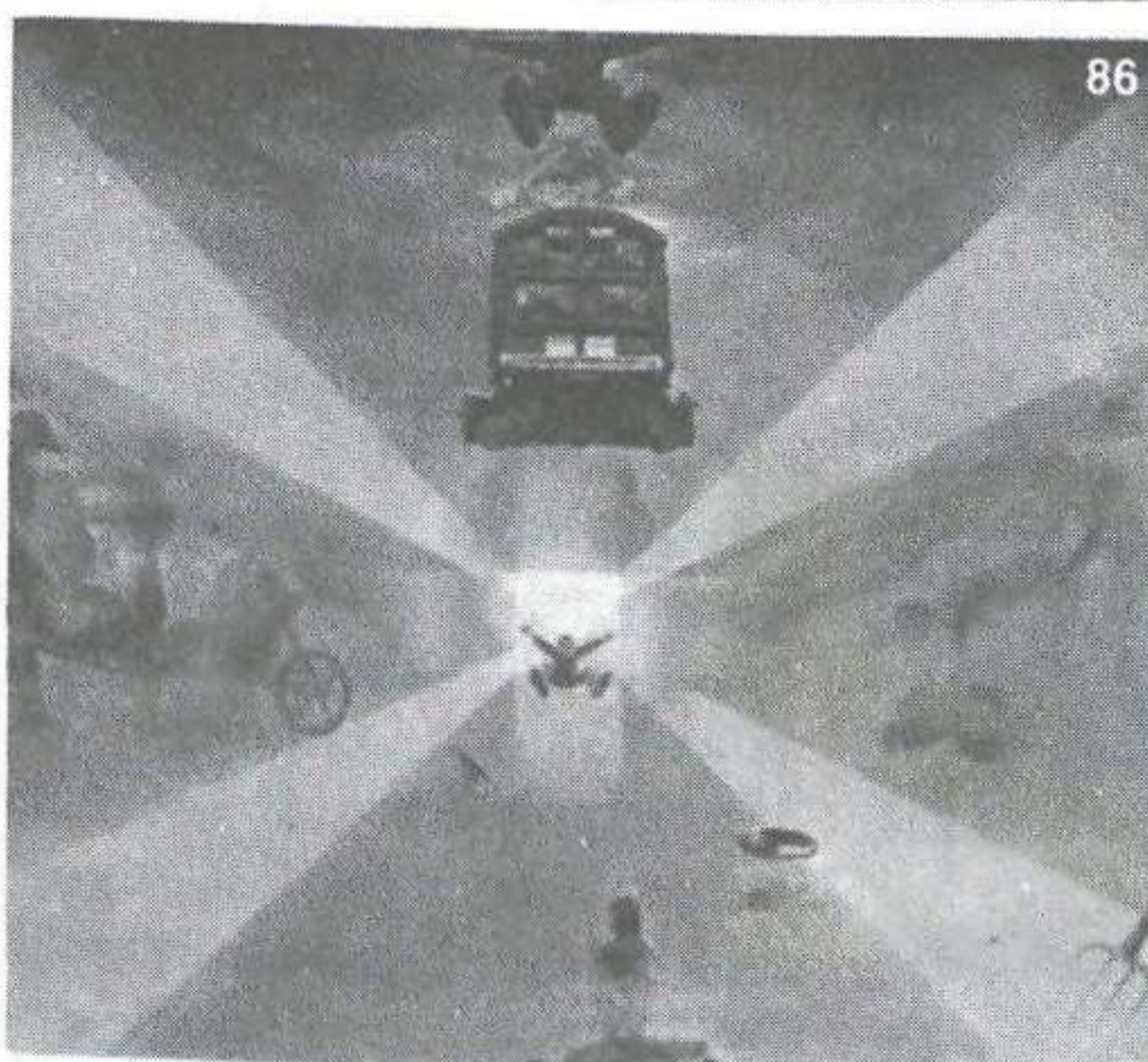


El poeta Juan Maragall —presencia viva de una Cataluña entrañable— es evocado por Angel Lázaro con entusiasmado fervor (Pág. 78).

Dalí, artista polémico, personaje desconcertante, compartió su rebeldía con importantes creadores vanguardistas. Jesús Ramírez recorre algunos de los momentos más destacados de su biografía (Pág. 86).

Antonio Gaudí es el más importante representante del modernismo arquitectónico, afirma Angel Ortiz en un breve artículo dedicado al arquitecto de la «Sagrada Familia» (Pág. 92).

Siglo III o Año CCC puede poner en su cabecera «Diario de Barcelona», el popular «Brusi» fundado en 1792, y de cuya larga historia, que es historia de Cataluña y es historia de España, se hace un documentado resumen que quiere encerrar nada menos que 186 años de periodismo (Pág. 114).



Secuencia histórico/artística de CATALUÑA

Por su particular situación geográfica Cataluña ha sido desde siempre una verdadera encrucijada cultural. Esto determina que los vestigios arqueológicos conservados, aunque de una gran variedad, sean ciertamente escasos, si se los compara con los hallados en otras zonas de la Península Ibérica.

Los límites de las zonas denominadas por los geógrafos «Cataluña seca» y «Cataluña húmeda» coinciden casi exactamente, por lo menos desde la Protohistoria, con sendas áreas culturales sensiblemente diferenciadas. Por una parte, los territorios meridionales, que comprenden desde el curso bajo del Llobregat hasta el Ebro, han recibido regularmente las corrientes culturales que, atravesando el País Valenciano, procedían de la importante *Koiné* cultural del sureste de España o del norte de África. De otra parte, la zona septentrional, a la que ponen límite los Pirineos, ha estado tradicionalmente sometida a influencias procedentes del otro lado de la Cordillera. Por último, puede y debe establecerse una diferencia entre las comarcas costeras y las del interior. Desde la Edad del Bronce, la navegación a través del Mediterráneo Occidental es un hecho constatado, alcanzando plena importancia desde el inicio del primer milenio, para culminar con la acción de la colonización griega.

La arqueología catalana comienza en la

Dolmen. Museo de Barcelona.



glaciación de Mindel. En este momento una numerosa población de cazadores ocupa gran parte de las costas mediterráneas. Sus utensilios, toscamente tallados sobre guijarros, han sido encontrados en el macizo del Montgrí y en el Puig d'en Roca de Gerona, aunque estas industrias pudieron extenderse por toda Cataluña, como parecen probarlo ciertos hallazgos superficiales, tales como el de Bellaterra (Barcelona). Hasta el momento desconocemos la especie humana que elaboró esta «Pebble Culture», pero el hallazgo del hombre de L'Aragó (Taltavull, en la Cataluña francesa) puede ilustrarnos sobre este aspecto. Se trata de un pitecántropo, cuya antigüedad puede calcularse en unos 400.000 años.

Durante la glaciación del Riss aparecen las primeras industrias del Paleolítico Inferior, presentan una talla con ciertos caracteres de modernidad, que se hacen extensivos a la incipiente preparación de los núcleos. Además, se incrementa el número de bifaciales. La evolución humana prosigue por la vía que conducirá al hombre de Neanderthal. No obstante, hemos de esperar hasta el interglaciar Riss-Würm (120.000-80.000) para contar con el más antiguo vestigio humano hallado en la actual Cataluña. Se trata de la mandíbula *preneanderthalense* encontrada en Banyoles (Gerona), testimonio del intenso hábitat prehistórico de esta comarca. Más al sur, en la zona de Reus, deben citarse también los hallazgos de piezas bifaciales, uno de los escasos testimonios del hábitat paleolítico en el área meridional de Cataluña.

Ajuares neolíticos procedentes de BOVILA BELLASOLA.



Hacia el 80.000, con el inicio de la glaciación del Würm, se producen una serie de cambios climatológicos que dan lugar al desarrollo de las culturas Musterienses, características del Paleolítico Medio. En este momento el país está ocupado por una nueva raza de cazadores nómadas, los neanderthalenses, verdaderos «homo sapiens» que utilizan instrumentos diversificados y bien tallados, habitan en cuevas y entierran a sus muertos. Muchas son las estaciones musterienas catalanas, aunque entre ellas destacan los conjuntos de Capellades (Barcelona) y Serinyà (Gerona), donde en la actualidad se llevan a cabo importantes excavaciones.

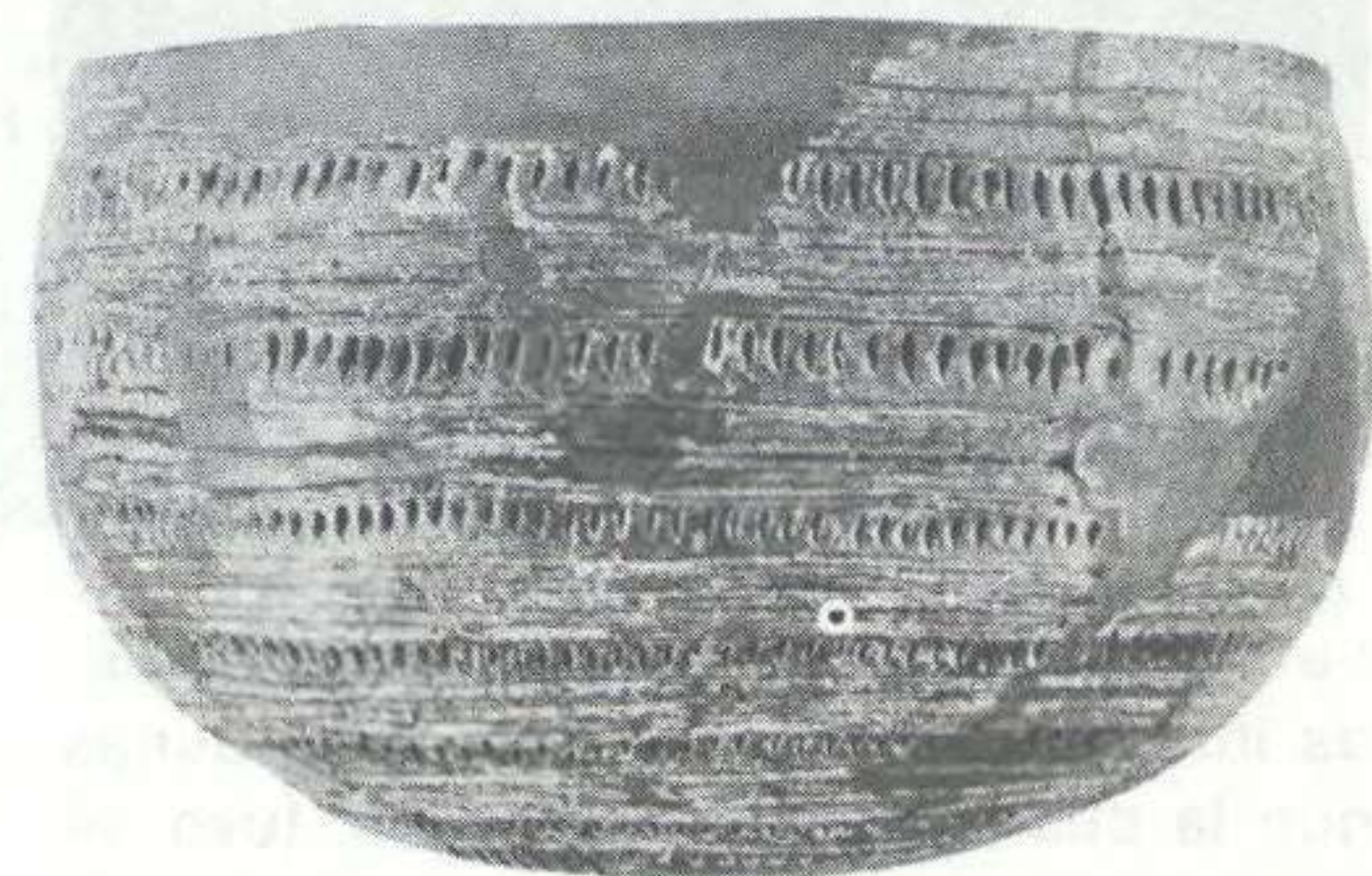
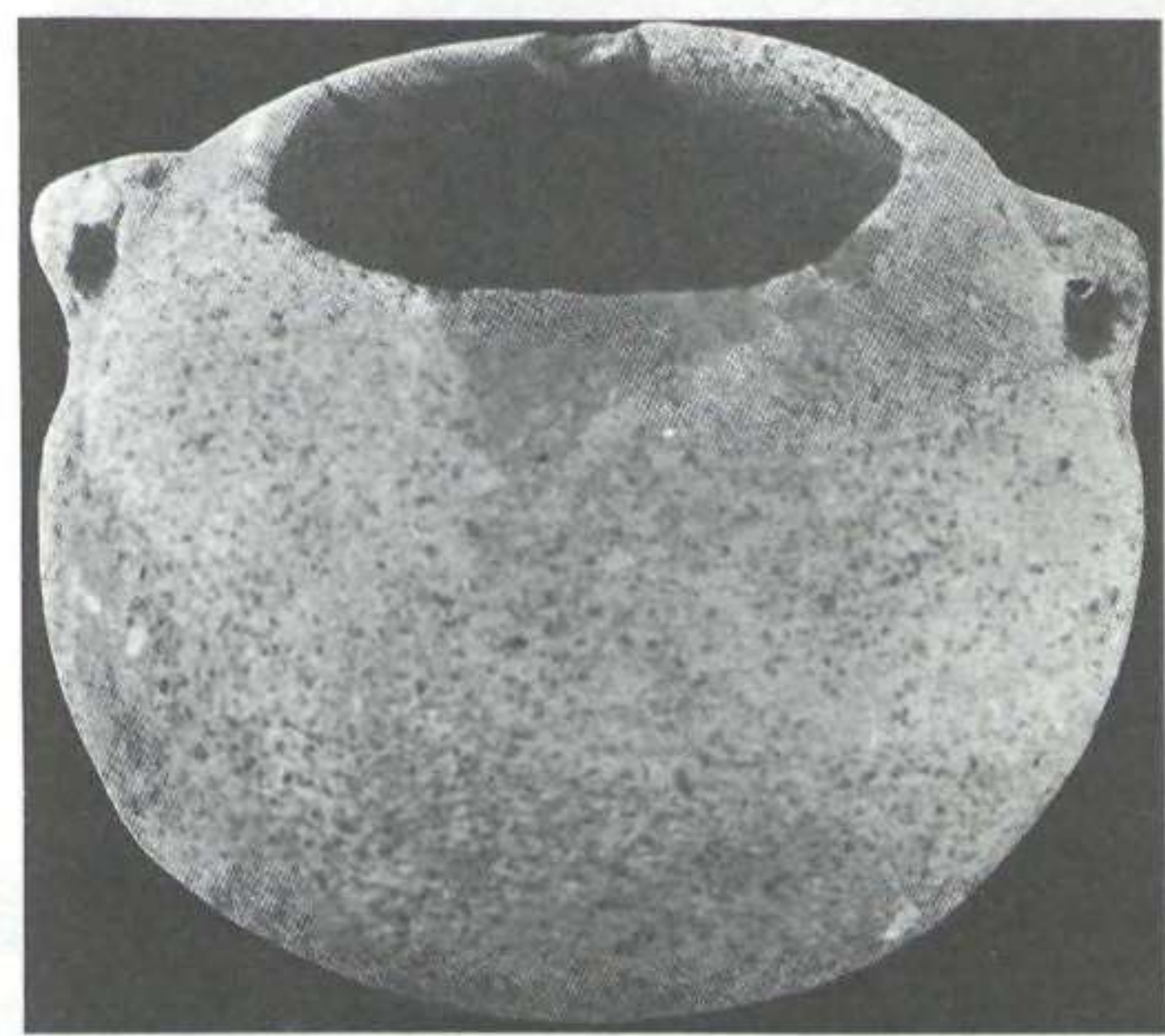
Durante el Paleolítico Superior, que comienza a finales del Würm antiguo (33.000), se suceden, como al otro lado de los Pirineos, las industrias que comprenden útiles de menores dimensiones que las producidas por el hombre hasta este momento. En Cataluña, como en el resto de la España mediterránea, gozan de especial preponderancia las técnicas perigordienas o gravetienses, cuyo *fósil director* es una aguzada hojita de borde rebajado, empleada largamente, coexistiendo con otras técnicas de talla, como el Solutrense (18.000-15.000), que también adopta una *facies* epigonal en Cataluña, o el Magdalenense, que aparece en el país después de haber estado presente largo tiempo en el sur de Francia (10.000).

El Arte Paleolítico, tan importante en la zona vasco-cantábrica, y cuyas muestras aparecen en toda la Península, apenas si está presente en tierras catalanas. Conocemos solamente una enigmática representación de bóvido (macizo de Montsiá, Tarragona), hoy destruida, y una plaqueta con el grabado de una cierva naturalista en Sant Gregori (Falset, Tarragona).

Los orígenes del Neolítico, como los del Paleolítico Inferior, se presentan muy oscuros. Parece evidente que hubo de existir una *facies* neolítica acerámica. Pero lo cierto es que el *fósil director* de los períodos más antiguos es la cerámica impresa, llamada cardial o montserratina, por haber sido hallada en Montserrat. El Neolítico reciente, mejor conocido, se caracteriza



Vasos y cuencos decorados de diferentes culturas neolíticas catalanas.



por la inhumación en sepulcros de fosa, cuyos hallazgos han sido abundantísimos, sobre todo en la cuenca del Llobregat.

A diferencia de lo que ocurre con el Arte Paleolítico, el Arte Levantino, propio del Epipaleolítico y de los inicios del Neolítico, tiene en Cataluña muestras de gran valor, como pueden ser las pinturas de Cogul, que marcan el límite septentrional de este estilo, y cuyo descubrimiento puso en marcha el estudio sistemático de estas originales representaciones. Existen otros notables conjuntos de este arte en la región del Bajo Ebro.

La Edad del Bronce marca un nuevo e importante hito en la Arqueología de Cataluña. Sus primeros momentos se caracterizan por el desarrollo de la cultura megalítica pirenaica. El fenómeno dolménico, que reviste una mayor magnificencia en las regiones meridionales de la Península, se manifiesta más pobremente en las comarcas catalanas, pero con una abundancia tal que las cistas, los sepulcros de corredor o las galerías cubiertas, estas dos últimas modalidades en mucho menor número, se extenderán por toda el área septentrional, siendo particularmente numerosas en las Alberas, las Gabarras, el Solsonés, la Cerdaña, el Urgell y el Pallars.

Fuera del territorio de influencia megalítica, se dan cuevas sepulcrales con ricos ajuares.

El arte esquemático, propio de las costas del Mediterráneo Occidental, tampoco es abundante en Cataluña, si bien hay muestras en las capas pictóricas más recientes de los abrigos con pinturas levantinas. También se conocen algunos grabados sobre dólmenes, entre los que destaca el Barranc d'Espolla (Gerona).

El Bronce final es también un momento de protagonismo para la zona de la actual Cataluña. A finales del segundo milenio comienzan a llegar a la Península, a través de los pasos pirenaicos, las influencias indoeuropeas. La cultura de los campos de urnas, procedente del centro de Europa, y con yacimiento epónimo en Hallstat, penetra vigorosamente, y fruto de esta progresión cultural, que se realiza en un dilatado período, entroncando al final con las primeras influencias de la colonización griega, son las abundantes necrópolis de incineración que encontramos por toda Cataluña, y entre las que destacan las del Port de la Selva, Agullana, Anglés y Capsec en Gerona; las de Marlés, Argentona, alrededores de Sabadell, Can Missert (Tarrasa) y la comarca del Penedés en Bar-

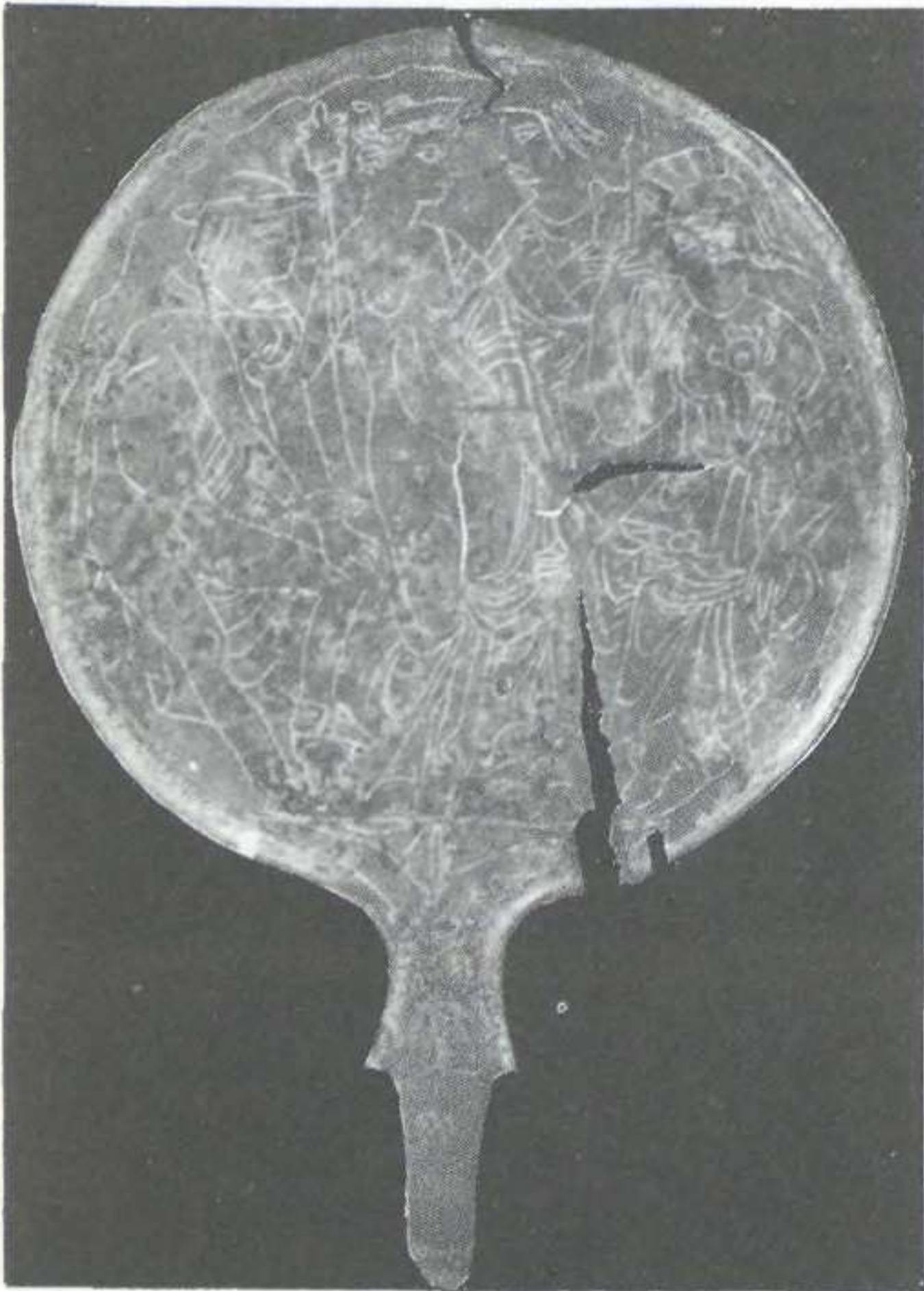


celona, las de Llardecans y Guissona en Lérida, y la de El Molar en Tarragona.

El comienzo efectivo de la Edad del Hierro catalana viene determinado por el principio de la colonización griega. Posiblemente, durante el siglo VIII a. de J. C., fueron frecuentes en el litoral catalán las navegaciones de rodios y calcídicos, habiéndose atribuido a los primeros la fundación de *Rhode*, la actual Roses, donde, sin embargo, los hallazgos arqueológicos no llegan más allá del siglo V.

La fecha más antigua proporcionada por la Arqueología acerca de la colonización se refiere a la fundación de Ampurias en el segundo cuarto del siglo VI a. de J. C.

Espejo griego representando el Juicio de París.



La colonia focea de Emporion, conservada intacta hasta hoy, gracias a las dunas que la cubrieron durante siglos, tuvo, al principio, el cometido de simple escala para la navegación focea de cabotaje que, procedente de Marsella, la Magna Grecia o la propia metrópoli, se dirigía hacia el Estrecho de Gibraltar. Aparte de *Emporion* y *Rhode*, debieron existir otras factorías griegas a lo largo de la costa catalana. No

obstante, el único testimonio actual de su existencia son una serie de nombres de ciudad, *Cypsela*, *Pyrene*, *Callipolis*, de imposible ubicación en el momento presente.

Las influencias de los colonizadores sobre los naturales del país fueron bastante acusadas. Un ejemplo muy característico es el *oppidum* de Ullastret, próximo a Ampurias, cuya rica cultura material es sensiblemente similar a la emporitana, tanto es así, que se ha llegado a pensar que el *oppidum* podría desempeñar el papel de enclave griego en el retropaís, tal y como ocurre con las fortalezas vecinas a Marsella. Otro ejemplo ilustrativo lo constituye

cos más antiguos, procedentes de Ullastret (Gerona) y la Peña del Moro (Sant Just Dervern, Barcelona) no sobrepasan la mitad del siglo VI a. de J. C., y deberemos esperar hasta finales del siglo V para que el iberismo alcance su apogeo. A partir de este momento, Cataluña se cubre de grandes poblados fortificados, como los de Sidamunt y Jebut (Lérida), Castell (Palamós, Gerona) y Castellet de Banyoles (Tevissa, Tarragona). La cultura ibérica catalana es ciertamente más pobre que las del País Valenciano o el sureste. La plástica es casi desconocida y las cerámicas, que alcanzan su pleno auge en época romana, con multitud de producciones au-

Kilix griego.



la imitación en cecas indígenas del numario emporitano, el primero acuñado en España, que data del siglo IV a. de J. C.

Paralelamente al desarrollo de la colonización focea se desenvuelve el proceso de iberización de Cataluña. La cultura ibérica, formada en el sureste de la Península, accede hacia las comarcas catalanas a través del tradicional camino del País Valenciano. Al parecer, los materiales ibéri-

tóctonas, presentan, cuando la poseen, una sencilla decoración pintada de tipo geométrico o vegetal.

Como ocurriera con la colonización griega, también es Ampurias el lugar en que comienza la presencia romana en Cataluña y, en este caso, en *Hispania*. En el año 218 dos legiones mandadas por Cneo Escipión desembarcan en la colonia griega para combatir a los cartagineses, uno

de cuyos ejércitos, al mando de Aníbal, marcha hacia Italia, cruzando las Galias. Escipión permanece muy corto tiempo en Ampurias, dirigiéndose al sur y, más tarde, inverna en Tarragona, que funda sobre un poblado ibérico quizá denominado *Cosse* o *Cissa*. En Ampurias no quedan vestigios de la presencia romana hasta que, algunos años más tarde, en 195 a. de J. C., Catón el censor desembarca en son de guerra para sofocar una sublevación general de las tribus de Cataluña que, tras una serie de victoriosas campañas, termina definitivamente. Entretanto, parte de sus tropas, acantonadas en Ampurias, posiblemente construyeron un campamento sobre una colina vecina a los límites occidentales de la ciudad griega, dando así origen a la futura ciudad romana de *Emporiae*.

Después de las guerras catonianas la definitiva pacificación de Cataluña es un hecho. La capital de la provincia Citerior se establece en *Tarraco* (Tarragona), y el florecimiento del país bajo el dominio romano es evidente. En la ciudad romana de Ampurias se realizan amplios trabajos de remodelación urbanística hacia el año 100 a. de J. C., quizá coincidiendo con su conversión en *municipium*. Además, César, tras la victoria de Munda, deja allí una colonia de veteranos. Al mismo tiempo, el hábitat ibérico, encastillado en los antiguos poblados, se desparrama por las llanuras, engrosando considerablemente el potencial humano de las nuevas ciudades, *Gerunda* (Gerona), *Ilerda* (Lérida), *Isona* (Guissona, Lérida), *Iluro* (Mataró), *Baetulo* (Badalona), *Dertosa* (Tortosa), etc., o bien contribuyendo a configurar las típicas explotaciones agrícolas romanas, denominadas *villae*, cuya densidad fue muy grande. Barcelona, conocida desde antiguo por un pequeño establecimiento ibérico en las faldas de Montjuic, situado cerca del antiguo puerto, cuya existencia hoy recuerda el barrio de Nuestra Señora del Port, no se consolidó definitivamente como ciudad romana hasta la época de Augusto, recibiendo el nombre de *Barcino* y el título de Colonia.

Los vestigios de la dominación romana

son, desde luego, abundantísimos, a pesar de no ser la provincia Tarraconense, en la que Cataluña estaba incluida, tan pujante como, por ejemplo, la Bética. Entre los restos conservados destacan el magnífico conjunto monumental de Tarragona, la ciudad romana de Ampurias o las murallas de Barcelona. Además, no hay que olvidar las numerosas *villae* excavadas, entre las que pueden citarse la de la Torre Llauder, en Mataró, o la de Tossa de Mar (Gerona).

Las razzias de los franco-alemanes que, en sucesivas oleadas, y desde el reinado de Galieno hasta el de Claudio el Gótico, cruzan el Rin, llegando hasta la Mauritania Tingitana, causan un grave quebranto en Cataluña; Barcelona, Tarragona, Lérida, Gerona, Badalona y Ampurias son destruidas. Esta última, en manifiesta decadencia desde la mitad del siglo II, ya no volverá a reconstruirse y Lérida se convertirá en un villorrio sin importancia. En cambio, Bar-

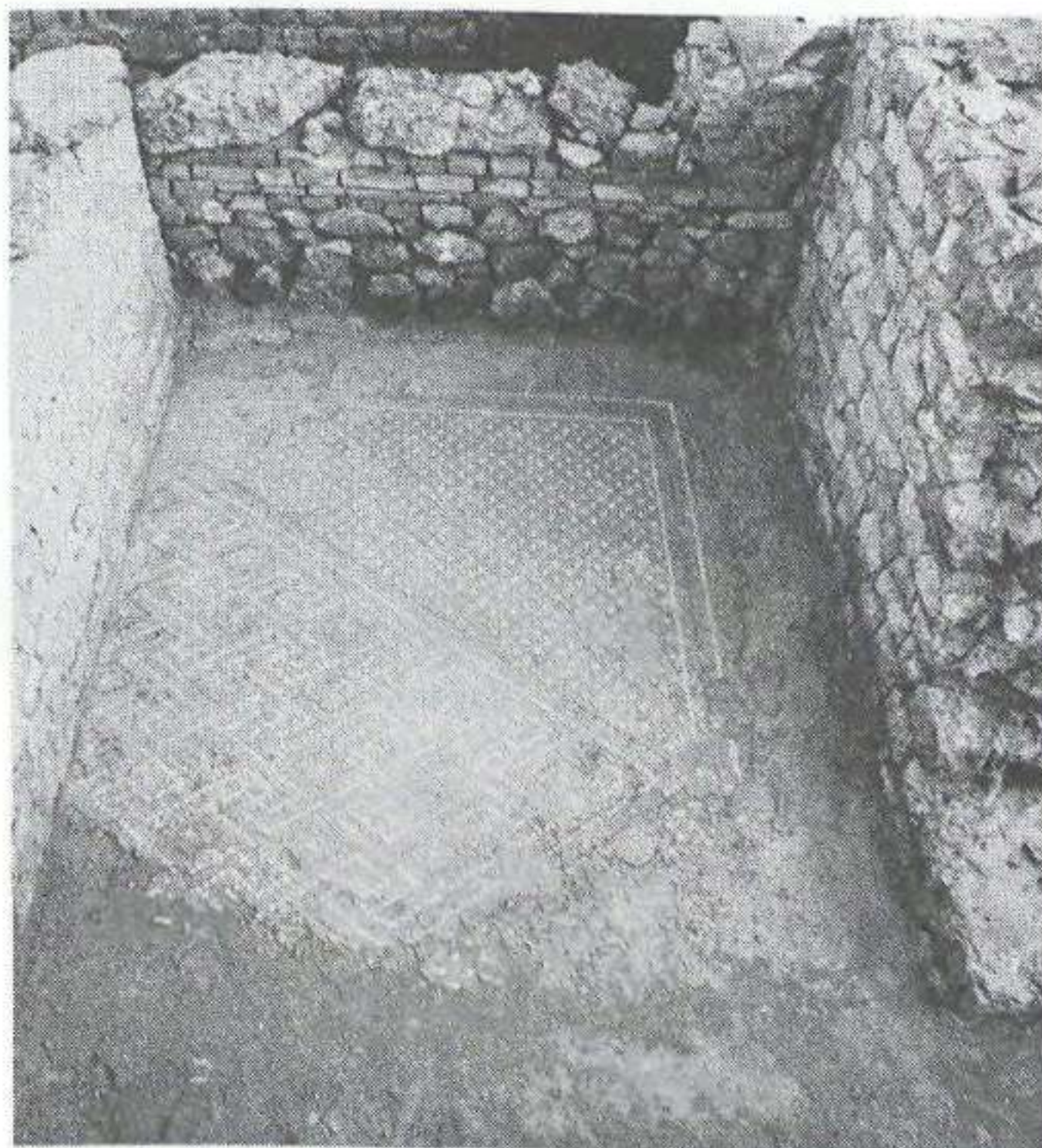
celona construye su sistema de murallas que perduró hasta la Edad Media, asegurándole la capitalidad del país. La invasión franca marca el declive de la romanización de Cataluña, pues si en el siglo IV reina una relativa tranquilidad, de la que pueden ser buena muestra los magníficos mosaicos del mausoleo de Centelles (Tarragona), las revueltas sociales son crecientes, las ciudades están despobladas y la economía arruinada. Son muy escasos los vestigios fechables en el siglo V y, en el 472, con el ataque de los visigodos a la Tarraconense, que atraen a sus líneas al Dux Vicencio, puede darse por formalmente concluida la presencia romana en Cataluña, que, sin embargo, perdurará todavía mucho tiempo en los terrenos cultural y artístico.

Alberto López Mullor

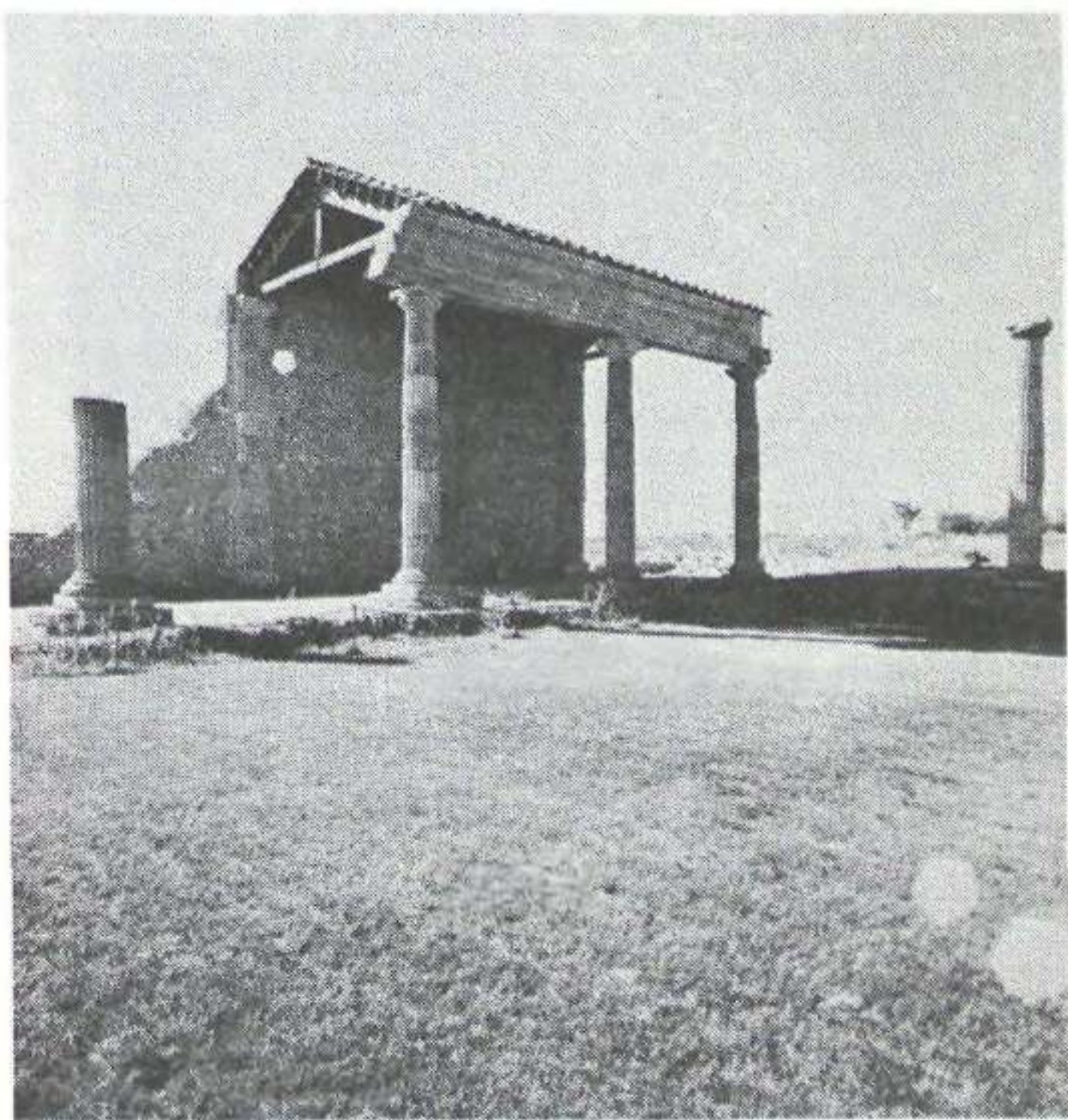
Investigador del Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona



Ampurias, casa romana número 2. Vista general.



Mosaico de reminiscencia griega en la casa romana.



Reconstrucción ideal de una sección ágora de Ampurias.

Patrimonio documental

Cataluña, nacida al calor de un mundo carolingio que intenta restaurar la cultura latina, y con una fuerte pervivencia del mundo visigodo, el pueblo tal vez más romanizado de cuantos penetraron en el Imperio Romano, es lugar donde las costumbres de trasladar a un documento sus actividades, colectivas e individuales es ley desde los más remotos tiempos de su concreción. Y si es creadora de documentos, es también conservadora de los mismos. El amor a su historia, arraigado en lo más profundo de su ser, le lleva a reverenciar los testimonios de su pasado. Por eso Cataluña, tierra de tantas otras cosas, es también tierra de archivos.

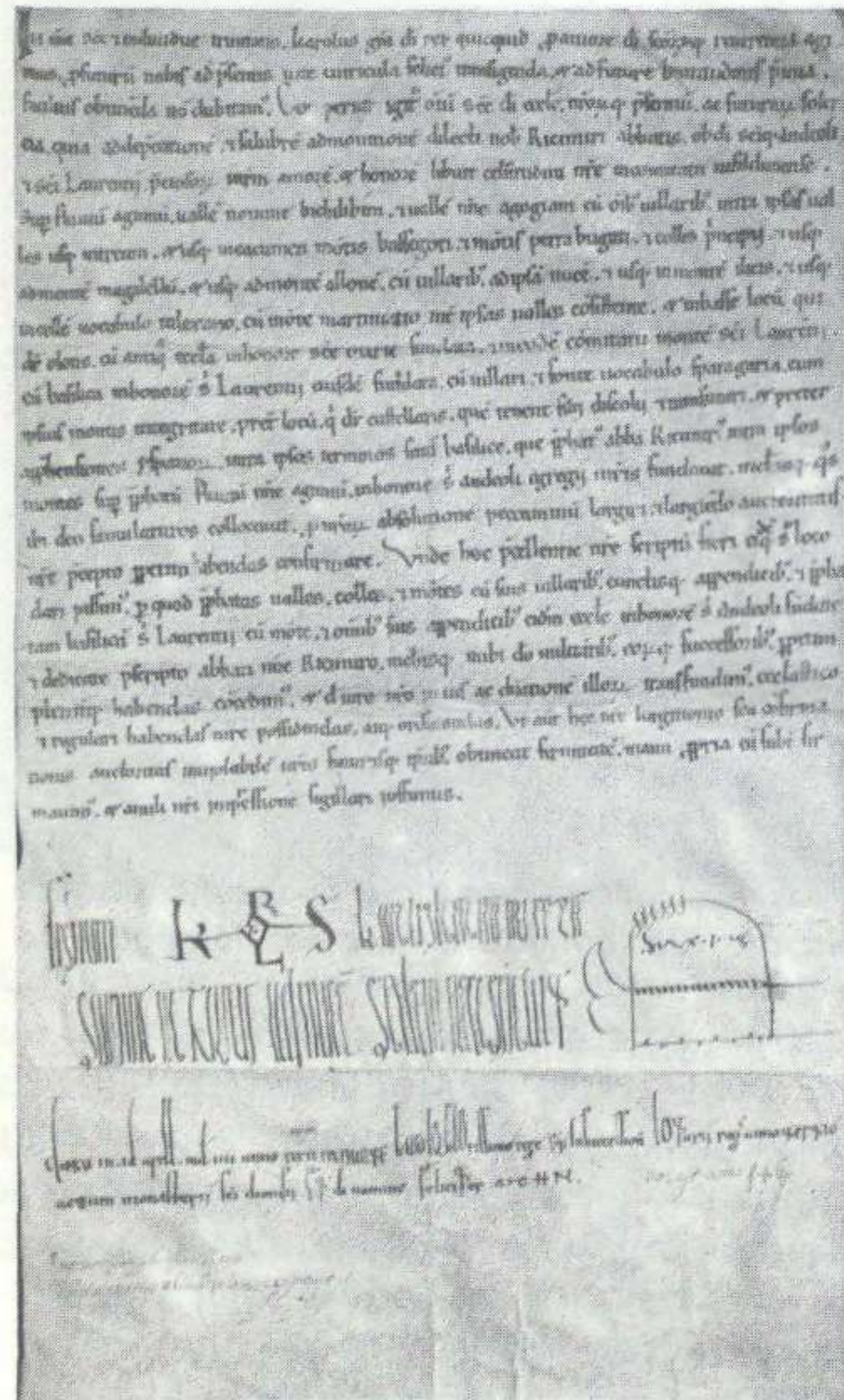
Sin duda alguna es el Archivo de la Corona de Aragón el más importante de sus archivos. Y lo es por una doble razón: por el volumen de sus fondos y por el alto nivel del organismo que lo ha alumbrado: el supremo poder político en la persona de sus reyes. Es ésta, sin duda, la razón por la que un decreto de 1947 lo elevó desde la categoría de regional a la de nacional, distinguiéndolo así claramente

de los otros archivos regionales de Valencia, Mallorca, Galicia, etc., nacidas de un organismo de poder delegado.

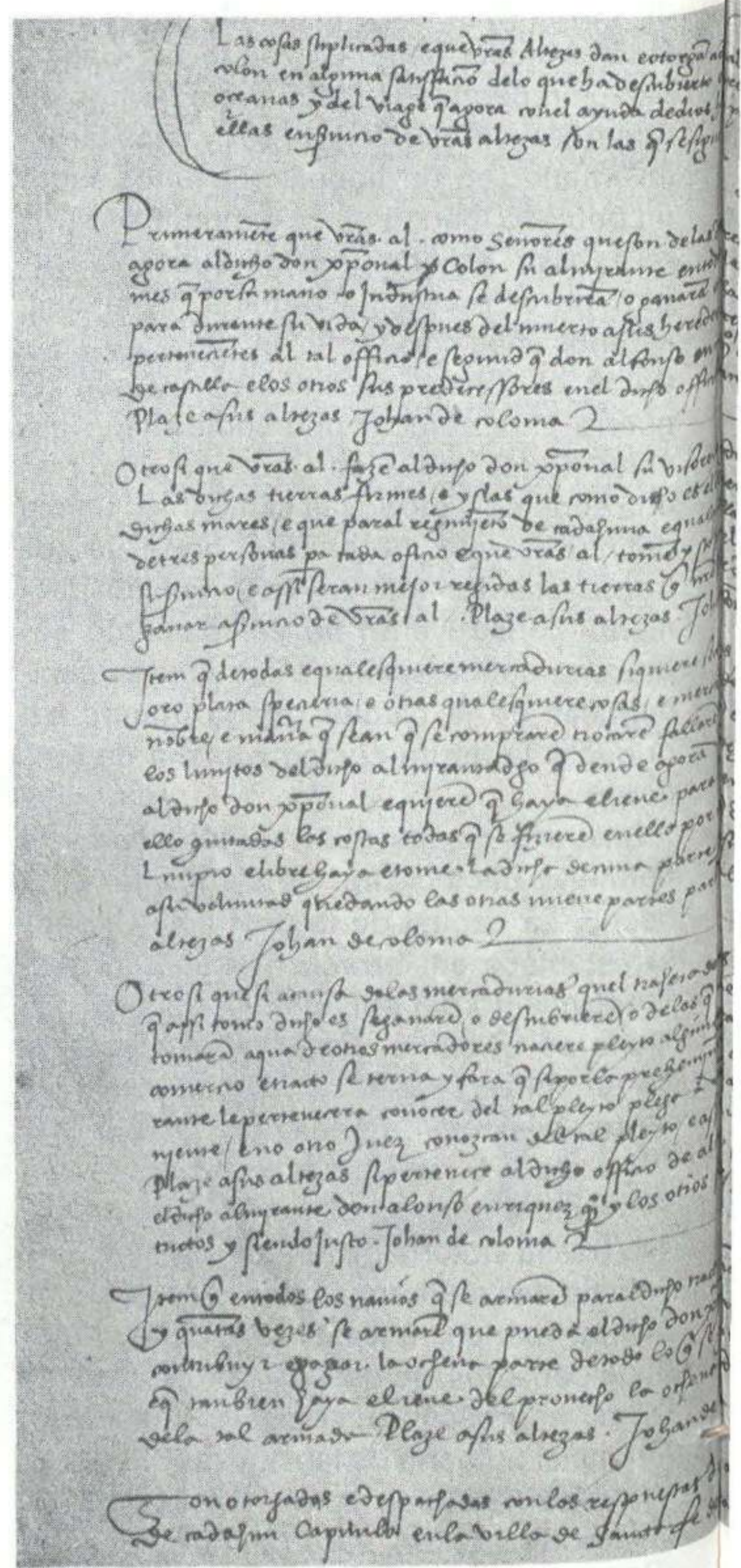
Nace el Archivo de la Corona de Aragón como condal, como archivo de los condes de Barcelona en una época en que el conde de Barcelona era exactamente esto: conde de uno de los muchos condados que integraban la Cataluña carolingia y luego lo que los historiadores catalanes denominan la Cataluña condal. Conocido es el mecanismo por el que este condado fue aglutinando a su alrededor los diversos condados cuyos titulares quedaron como vasallos, dando al término, feudal, su complejo significado, del de Barcelona. Ramón Berenguer IV, al casar con Petronila de Aragón y echar los cimientos de este singular organismo político que fue la Corona de Aragón, aporta ya la soberanía de la casi actual e histórica Cataluña. A partir de este momento pasa de condal a real. El archivo de la corona se estructurará y reunirá en Barcelona, porque la monarquía, si se le permite el término, se ha «barcelonizado» y en Barcelona tienen su sede los organismos de gobierno. Bajo Jaime I tiene lugar una innovación que será trascendental, y es la aparición de los registros de cancillería en papel. A partir de fines del siglo XIII, el archivo crece en proporción geométrica. La existencia de una cancillería única y común para todos los estados aragoneses determina el que, naturalmente, los fondos del organismo madre del actual archivo se refieran a puntos tan diversos como Aragón y Nápoles, Mallorca y Valencia, Sicilia y Cataluña, etc. Y la vinculación política y familiar de los reyes aragoneses con las casas reales europeas, entre ellas, naturalmente, las peninsulares, aporta al fondo documentos que traspasan los límites de sus dominios.

La castellanización de la monarquía hispánica realizada bajo los Austrias y continuada por los Borbones determina la decadencia del archivo que pasa de real a virreinal durante los siglos XVI y XVII y de un organismo de gobierno territorial durante el siglo XVIII al desaparecer por el Decreto de Nueva Planta la histórica Corona de Aragón.

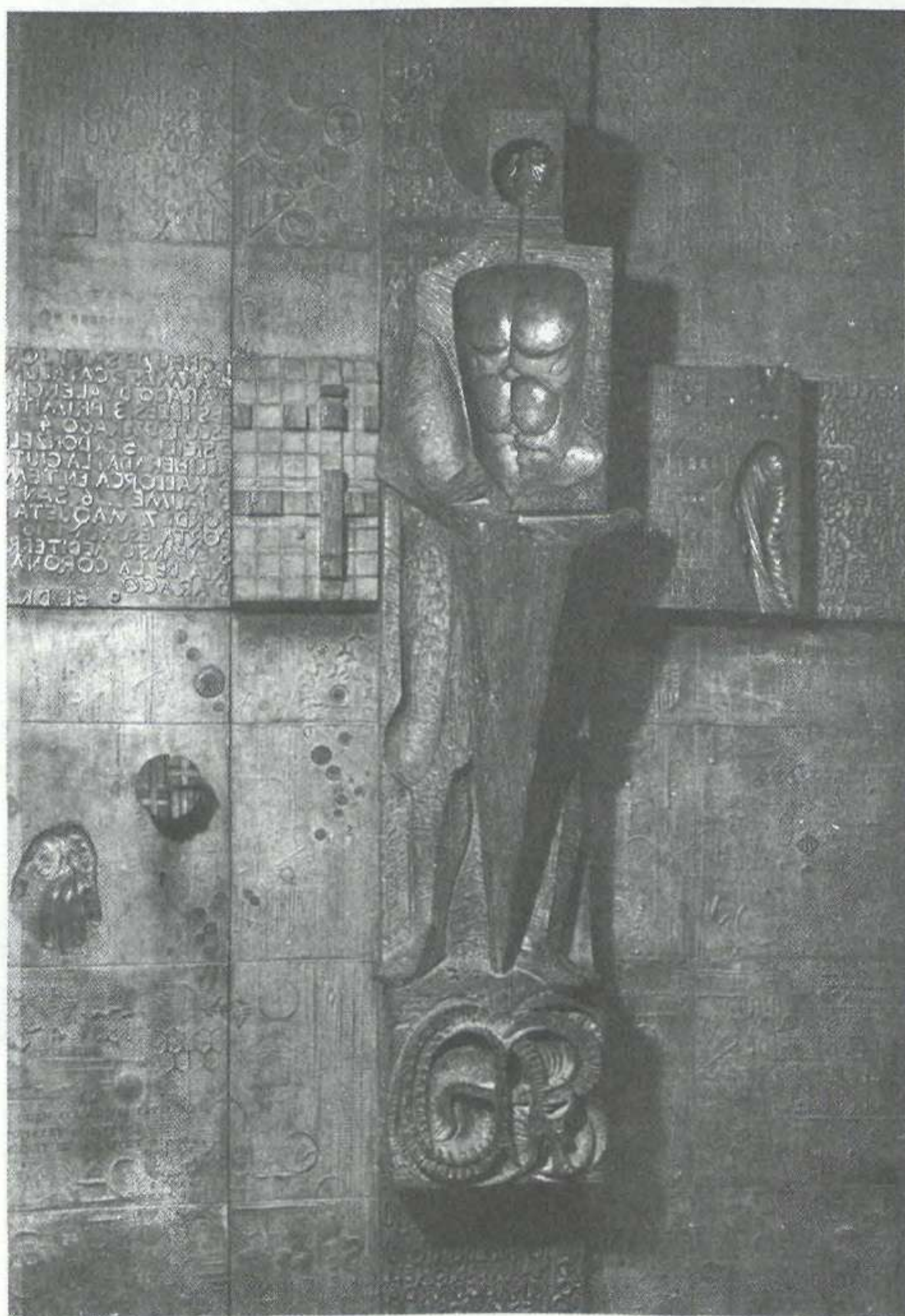
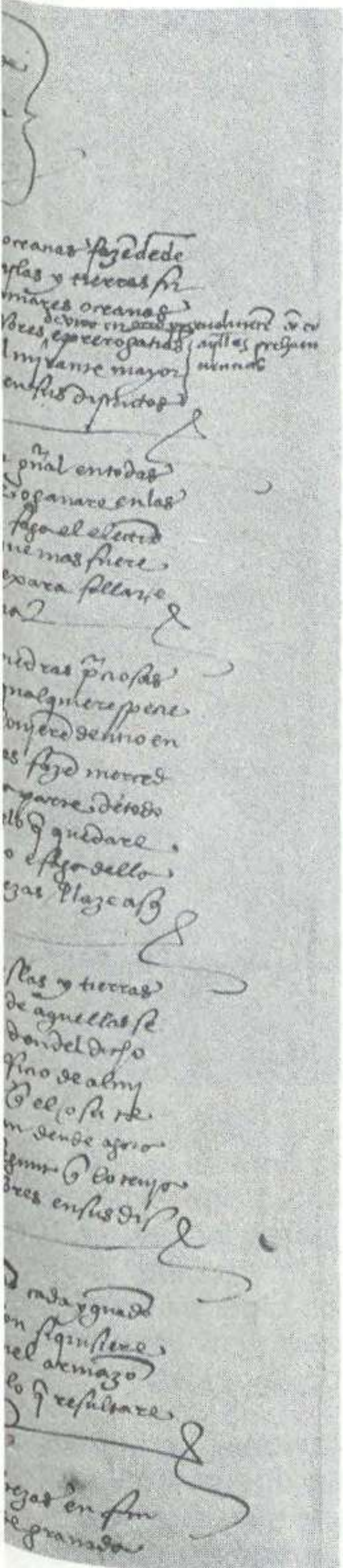
Pero ya en el siglo XVIII se inicia en este campo, como en otros muchos de Cataluña, la recuperación del archivo. Francisco Xavier de Garma, que fue director del centro, acuñó el término Archivo de la Corona de Aragón, al ver claramente que el ámbito propio de su extensión territorial y



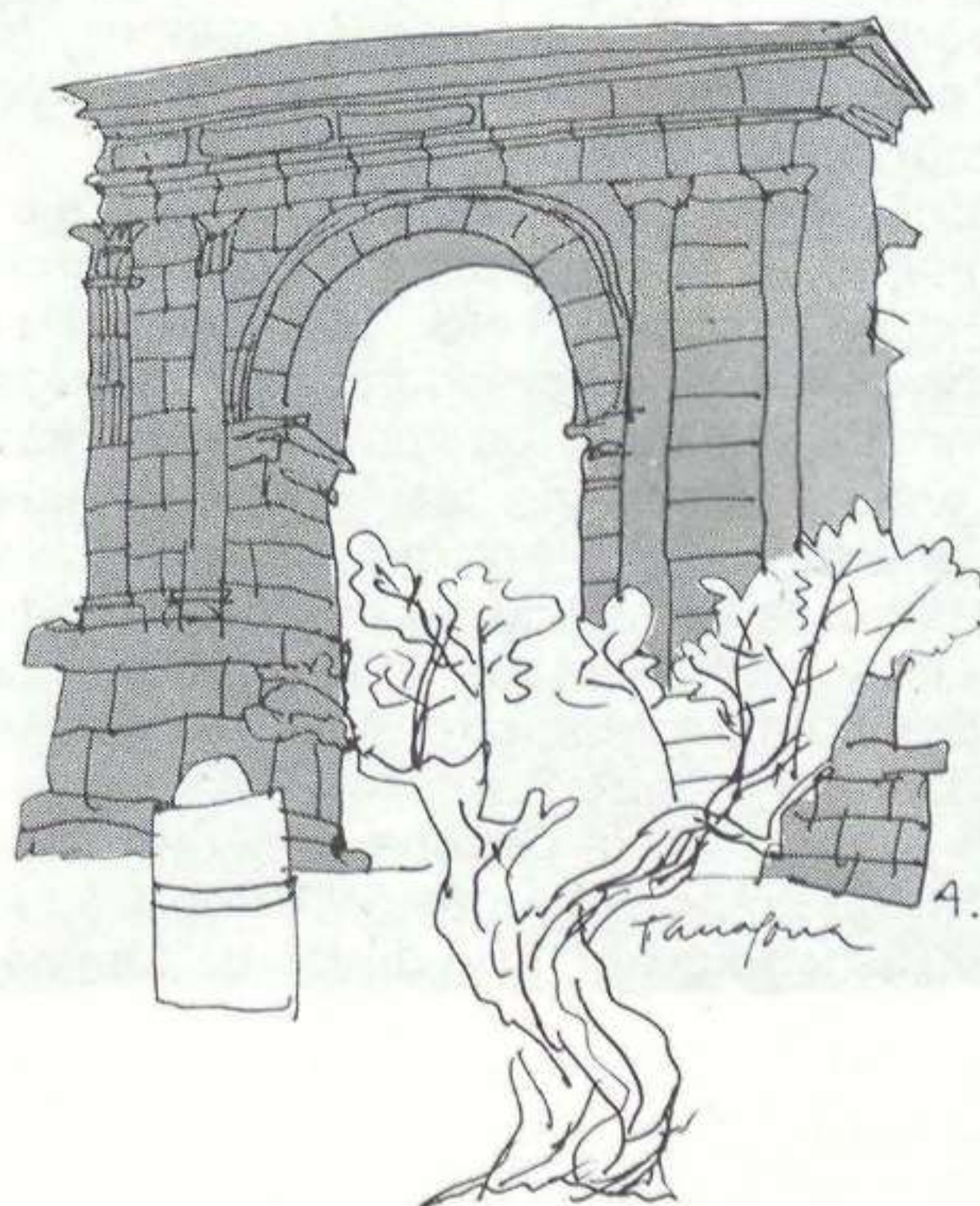
Precepto del rey franco Carlos el Calvo al monasterio de S. Andeol d'Aguges (a. 872).



Primera página de las capitulaciones establecidas entre D. Cristóbal Colón y los Reyes Católicos para su primer viaje a América.



Detalle de la «Puerta de San Jorge», obra del escultor catalán Subirachs.

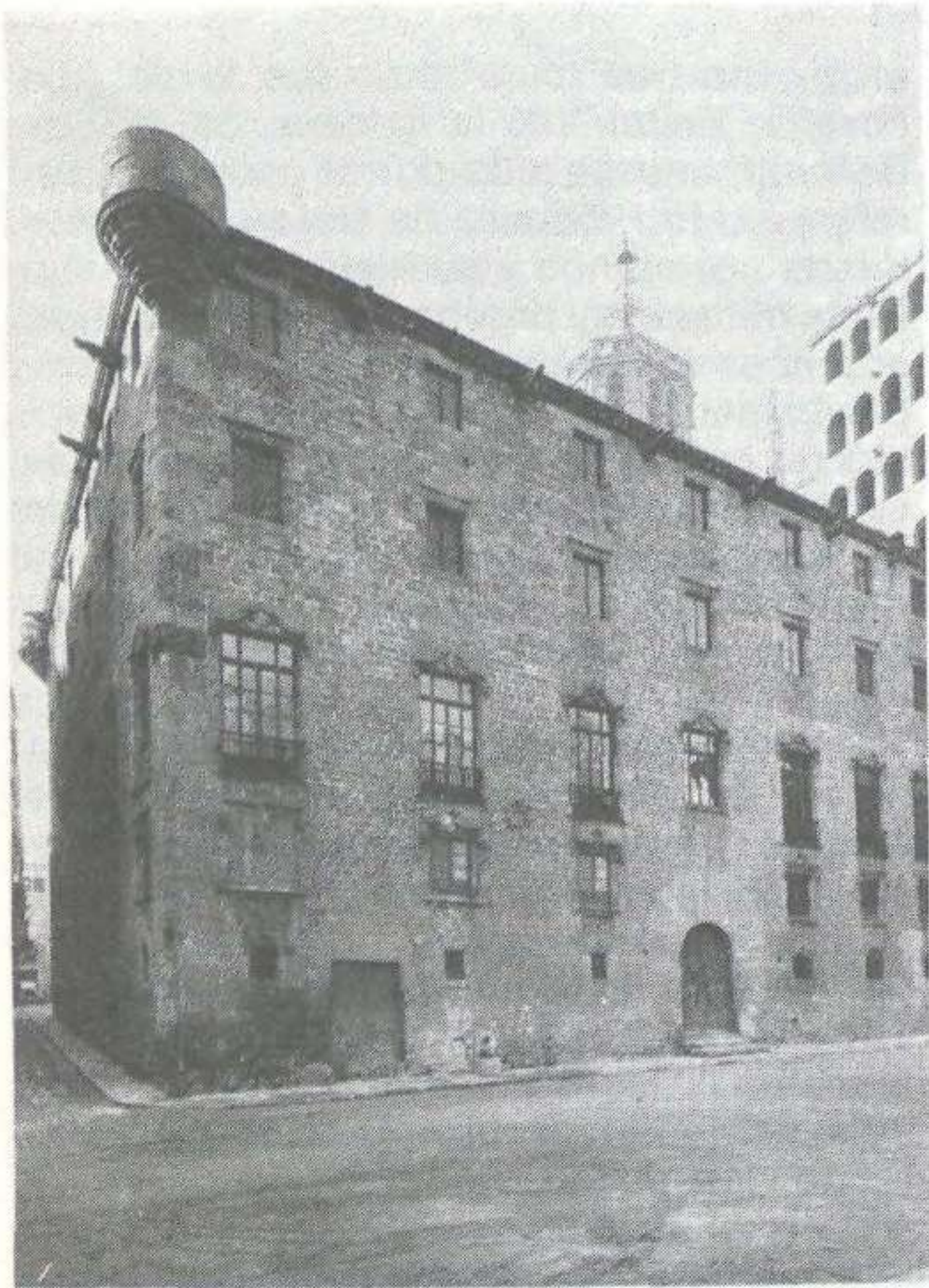


el órgano que lo produjo fue la antigua corona. En el XIX la generación de los Bofarull, encabezada por el gran archivero y erudito Próspero de Bofarull y continuada por su hijo y su nieto, llevó a cabo la clasificación y ordenación del fondo que entonces integraba el archivo y que era, básicamente, la cancillería. Bajo su dirección el centro da comienzo a una labor de captación de fondos que lo convierte en un «archivo de archivos». Van ingresando fondos de muy diversa procedencia y, sobre todo, de muy diversa pertinencia territorial.

De la antigua Corona de Aragón, ingresan en 1852 los fondos del Consejo de Aragón, órgano del gobierno central que analizaba y estudiaba las cuestiones de la corona. Ingresa también en 1936 el Archivo del Real Patrimonio que, formado en 1910, reúne los fondos de la oficina del Maestre Racional, verdadero tribunal de cuentas de la corona, y de la Bailía General de Cataluña.

Del ámbito estrictamente catalán ingresan, al término de la guerra civil y por cesión del Servicio de Recuperación Bibliográfica y Documental, los fondos de la Real Audiencia de Cataluña. Sabido es que el Decreto de Nueva Planta, si bien suprimió la Corona de Aragón como organismo político, mantuvo la unidad administrativa de la actual Cataluña. La Real Audiencia dotada de competencias políticas y judiciales venía a ser, en cierto modo, continuación de determinadas funciones de la cancillería. Junto a estos fondos, cabe destacar el ingreso de la documentación de otros organismos de gobierno del principado: El gobernador general de Cataluña, que aparece a mitad del siglo XIV, derivado del anterior procurador real del siglo anterior, gozaba de funciones jurisdiccionales civiles y criminales y administrativas. Sus series documentales, después de peripecias que desconocemos, fueron a dar a manos del marqués de Barberá que los cedió al archivo en 1901. En 1828 ingresaron los fondos de la Generalidad de Cataluña, organismo en su origen económico, pero que en dos momentos cruciales, durante la guerra contra Juan II en el siglo XV y durante la revuelta de 1640, asumió la tarea de dirigir el gobierno de Cataluña. A raíz de los tumultos que en 1775 originó la introducción de un nuevo sistema de sorteo de quintas para el ejército, se creó la Junta de Gobierno del Principado. Su actividad duró cinco años y sus fondos ingresaron en tiempos de

Vistas exteriores del A.C.A.



don Francisco Xavier de Garma, que fue secretario de la misma durante unos años.

De mayor importancia y trascendencia son los fondos relativos a la Guerra de Independencia. La realidad del principado durante aquellos años está doblemente documentada. Por un lado, los fondos de la Junta de Defensa que fueron depositados por el general Castaños en 1817. Y por otro, los papeles de la Dominación Napoleónica, venidos al centro en 1922 procedentes de la Delegación de Hacienda de Barcelona.

De ámbito también catalán, aunque no unitario, hay que citar la presencia de los fondos de las antiguas Comandancias de Ingenieros, cedidos en 1956 por la Capitania de la IV Región Militar.

La estructura administrativa unitaria de Cataluña quedó quebrada por la organización provincial, por lo que otro grupo de fondos responde a las instituciones, aún vivas, de ámbito provincial, o a la reunión de fondos realizada con esta base. De los primeros cabe destacar las series documentales de la Delegación de Hacienda de Barcelona y de la Audiencia Territorial de Barcelona. Entre las segundas, la actual sección de Ordenes Religiosas y Militares, ingresada entre 1918 y 1942, y la de Protocolos Notariales.

En el último escalón territorial hay que colocar fondos que son estrictamente bar-



Interior.

celoneses. Son los fondos de la Casa de la Moneda correspondientes a los años de dominación napoleónica y del Colegio de Drogueros y Confiteros de Barcelona.

Por fin, aparte de las series de estos organismos públicos y semipúblicos, el centro posee importantes núcleos documentales de origen privado. Por compra, donación, depósito, etc., ingresan en el archivo en muy diversas épocas archivos patrimoniales cuya enumeración, a más de prolija, trasciende los límites de esta breve exposición: Hay que destacar, sin embargo, la presencia de cuatro grandes archivos señoriales: los de los marqueses de Sentmenat y Monistrol y de los condes de Sástago y Queralt.

El Archivo de la Corona de Aragón es uno de los cinco grandes Archivos Nacionales españoles, al nivel de los de Siman-

cas, Indias e Histórico Nacional. La importancia que tal patrimonio documental supone para el país es enorme. Son ocho kilómetros de estanterías con un número de documentos imposible de precisar, pero que está en torno a los quince millones y que abarcan diez siglos de historia. Palpitan en sus papeles y pergaminos la vida de incontables generaciones de seres humanos que, de un estamento u otro, de un nivel de clase u otra, han desarrollado una labor intelectual, política, económica, religiosa. Por sus documentos pasan castellanos, aragoneses, catalanes, valencianos, mallorquines, franceses, alemanes, sardos, sicilianos, ingleses, granadinos, norteafricanos, etc.

Por debajo, tanto en importancia como en volúmen, se encuentran los tres Archivos Históricos Provinciales de Tarragona,



Tamayo, en 1966, se creó definitivamente como Archivo Regional en 1970. Se encuentra instalado en un ala del restaurado edificio de la Universidad de Cervera, tan ligada a la cultura catalana, y está, en cierta manera, vinculado al Archivo de la Corona de Aragón. Su función propia es la de depósito intermedio, donde los documentos reposan antes de que la pers-

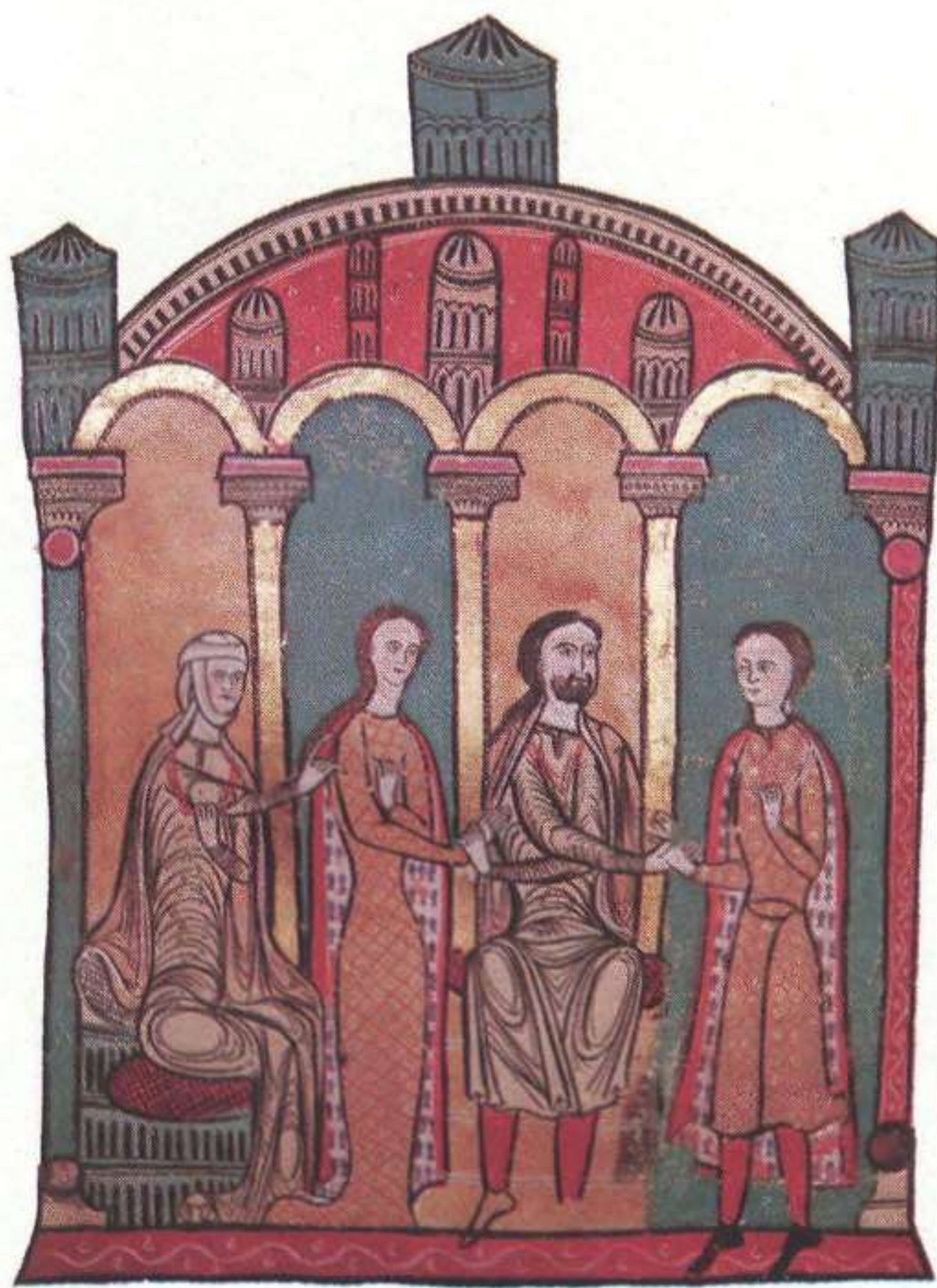
Sello de Violante de Bar, tercera esposa de Juan I.



Gerona y Lérida. La red de archivos provinciales se creó con la finalidad de recoger todo tipo de documentación de ámbito provincial para su conservación. Se nutren, básicamente, de los protocolos de más de un siglo de antigüedad y de transferencias de otros organismos públicos. El de Tarragona custodia, principalmente, protocolos de diversos distritos notariales de la provincia (Montblanch, Reus, Tortosa, etc.) desde finales del XIII; la parte histórica del archivo municipal, una magnífica colección de planos urbanísticos de la ciudad desde principios del actual siglo, archivos particulares, etc. La base del archivo de Lérida lo constituyen también los protocolos que, en número de tres mil, se remontan al siglo XIV, aparte de fondos procedentes del archivo de la Delegación Provincial de Hacienda, y entre ellos el censo de Patiño y otros archivos privados. Otro tanto cabe decir de Gerona: Protocolos notariales, registros de la Contaduría de Hipotecas, etc., forman su núcleo.

Por último la red de archivos estatales de Cataluña se completa con el Archivo Regional de Cervera. Planeada e iniciada su creación bajo el ministerio del entonces ministro de Educación Nacional, Lora

Miniatura del Liber Feudorum Mayor.



pectiva histórica permita establecer qué series documentales son realmente importantes desde un punto de vista histórico. En la actualidad posee fondos de la Delegación de Hacienda de Barcelona y de las diversas Magistraturas de Trabajo de la misma provincia, estando previsto el traslado de fondos de otras entidades.

El conjunto archivístico catalán se completa con otro grupo de archivos que, siendo más o menos públicos, no pertenecen al Estado. Hay que referirse en primer lugar a los ricos archivos eclesiásticos de las diócesis de Tarragona, Barcelona, Vic, Solsona, Urgel y Tortosa y a los catedralicios de las mismas. Hay que referirse, igualmente, a los importantes archivos municipales, entre los que destaca el de Barcelona, magníficamente instalado y conservado en el seno del Instituto Municipal de Historia. No debemos olvidar tampoco los archivos notariales, encabezados, una vez más, por el de Barcelona, instalado en la sede del Colegio de Notarios y gestionado por el mismo.

Rafael Conde y Delgado de Molina
Jefe de Sección del Archivo de la Corona de Aragón.

El poblado ibérico de Ullastres

M.^a Aurora Martín Ortega

Este «oppidum», que está situado en la comarca gerundense del Baix Empordà, es no sólo el más importante dentro del área indiketa, sino uno de los mayores dentro del mundo ibérico.

A pesar de su extensión y de los importantes restos arquitectónicos conservados, su reconocimiento como tal no se hizo hasta principios de los años treinta. Las excavaciones científicas, iniciadas en 1947 por M. Oliva, han proseguido hasta la actualidad en campañas anuales. A la vista del interés arqueológico del yacimiento, fue adquirido por la Excma. Diputación Provincial de Gerona, cuyo Servicio de Investigaciones Arqueológicas se ocupa de su estudio y conservación.

arqueológicos correspondientes al Paleolítico Superior, Neolítico y Bronce, pero la primera ocupación estable del sitio se efectuó hacia el 600 a. C.

Ullastret es, en el área indiketa, un caso excepcional. Con unas raíces firmemente asentadas en el Período Transicional del Bronce al Hierro, con fechas perfectamente establecidas por las importaciones y con una cultura material fuertemente indígena durante los siglos VI y V a. C., su importancia histórica es enorme, ya que es el único yacimiento indígena del N. E. de Cataluña en el que podemos seguir el proceso de llegada de los pueblos colonizadores y su actuación sobre la cultura de esta zona, así como la cada vez mayor



El poblado ocupa una colina de perímetro en forma de triángulo isósceles, orientada casi exactamente de norte a sur, que se alza en el lado oeste de lo que fue lago de Ullastret, desecado artificialmente hace unos cien años y que aún se inunda en períodos de fuertes lluvias. Su situación junto al lago debió de favorecer las actividades de pesca y también la caza, por su atracción para los animales como abrevadero. Por ello el lugar fue visitado de manera ocasional por el hombre prehistórico; así lo demuestra el hallazgo de materiales

influencia griega, hasta la anulación de la personalidad de la misma.

El asentamiento estable de población más antiguo no se encuentra, por lo que nos van demostrando las más modernas excavaciones, en el interior del poblado amurallado, sino en el cercano lugar llamado «Illa d'en Reixac», débil elevación actualmente e islote próximo a la orilla oeste del lago hasta su desecación. Ahí se han localizado una serie de fondos de cabaña, sin estructuras arquitectónicas conocidas por ahora y con materiales ar-

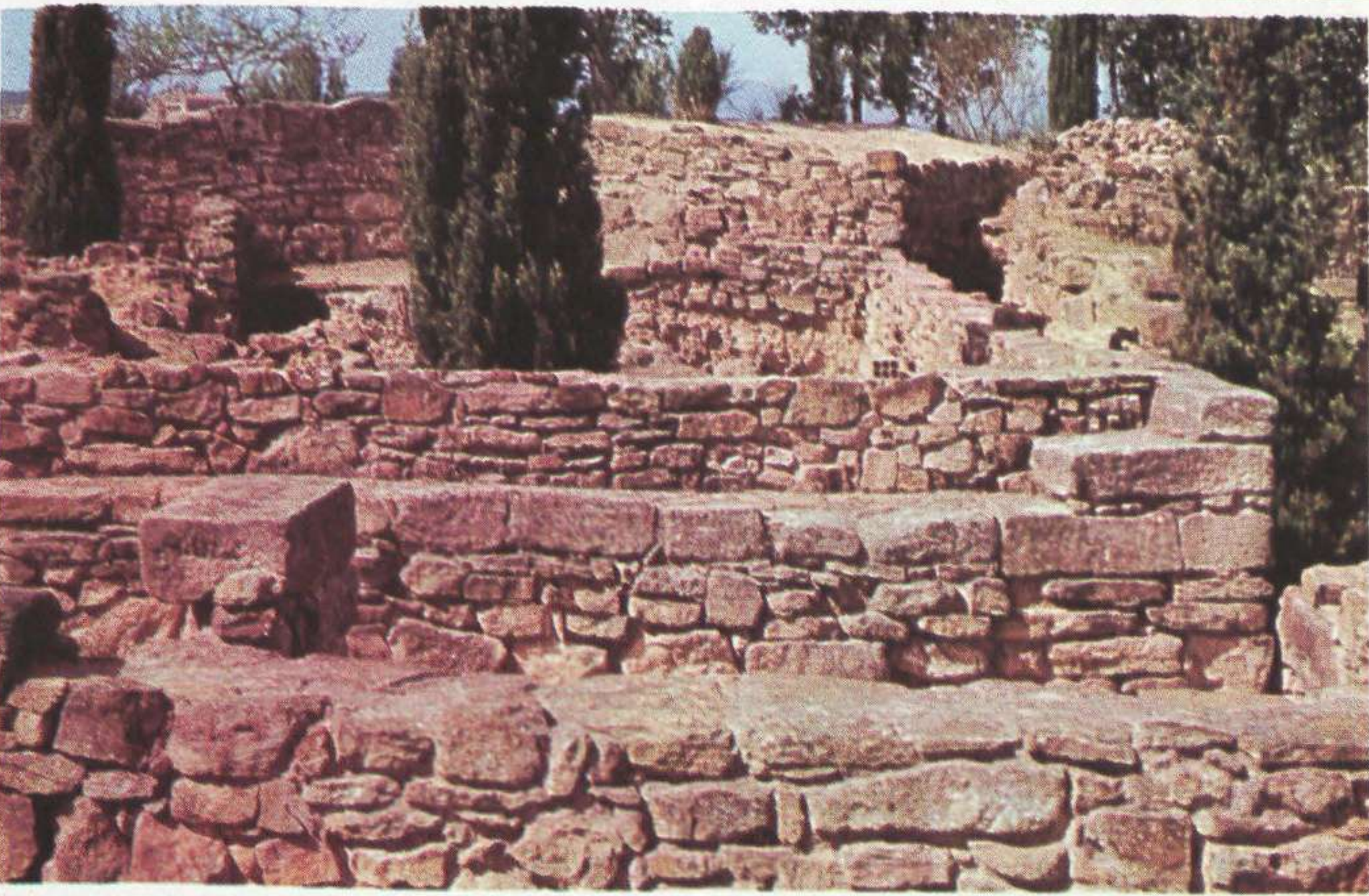
queológicos correspondientes al período Transicional Bronce-Hierro, que aparecen con importaciones jónicas y fénico-púnicas, así como algunos escasísimos restos etruscos, del primer cuarto del siglo VI y sobre las cuales se sitúan las primeras casas construidas en piedra, con ajuaras entre lo que lo más destacable es la aparición de las cerámicas a torno pintadas, en forma repentina y en cantidad muy importante, ya que desde su aparición constituyen aproximadamente el 50 por 100 de todos los materiales cerámicos, hasta la segunda mitad del siglo V.

El asentamiento como lugar de habitación del poblado en el «Puig de St. Andreu» se sitúa en esta segunda fase, aún cuando la gran cantidad de silos excavados en el suelo de la montaña nos indica una utilización continuada del sitio desde una etapa anterior. Las importaciones áticas van aumentando a lo largo del siglo V, evidenciando la presencia cada vez más activa de la cercana Emporion. Este momento inicial de la cultura ibérica aparece tan sólo tímidamente esbozado hacia finales del período en algunos de los más importantes yacimientos del área indiketa: Castell de Palamós, la Creueta, Pontós, en los que las cerámicas a mano, partiendo de las producciones de principio del siglo VI, constituyen la casi totalidad de los materiales arqueológicos hasta los últimos años del siglo V.

El momento de mayor esplendor del yacimiento, en los últimos años del V y primera mitad del IV, es el de uniformización y expansión del iberismo en esta zona. Los «oppida» indiketas se amurallan o rehacen sus fortificaciones, como reflejo de unas condiciones de vida inseguras, movimientos de pueblos galos hacia el sur, etcétera. Hay un cambio espectacular en las producciones cerámicas y las clásicas ibéricas son sustituidas por otras decoradas en blanco, cuyo principal centro productor es, sin ninguna duda, Ullastret. Las importaciones de vasos áticos, de figuras rojas y precampanienses son muy abundantes. Todos esos cambios deben de estar relacionados con un control emporitano cada vez mayor de la zona que hará que en los siglos IV y III los indiketas creen una cultura material con rasgos originales



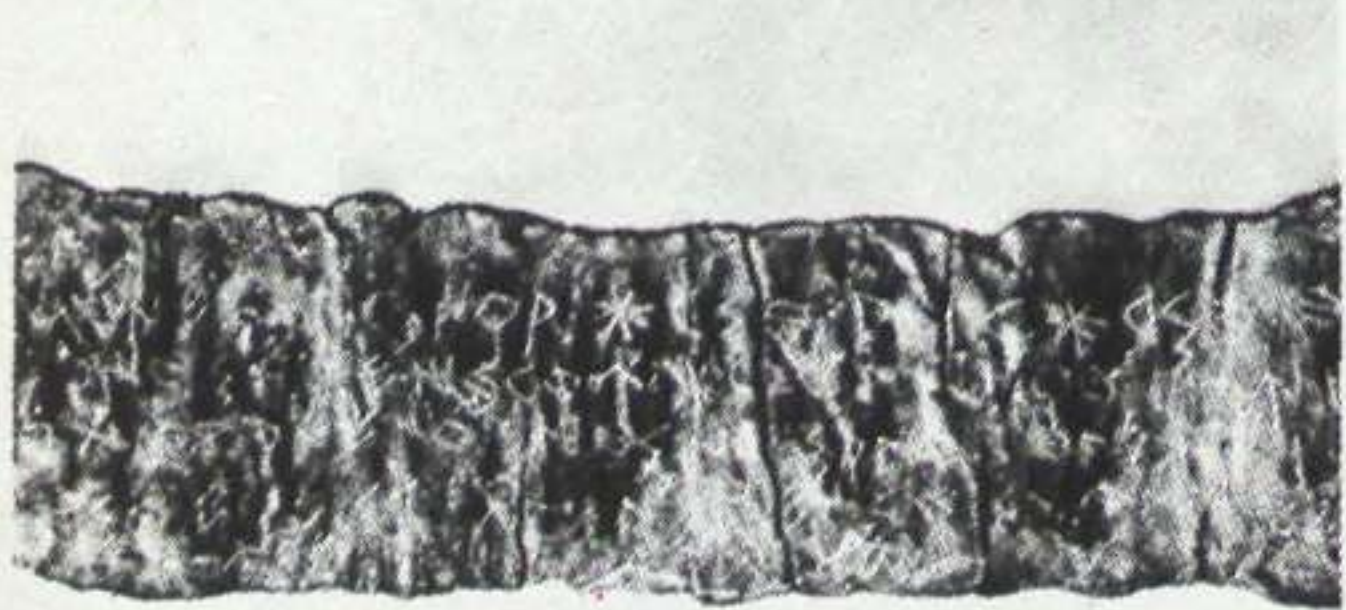
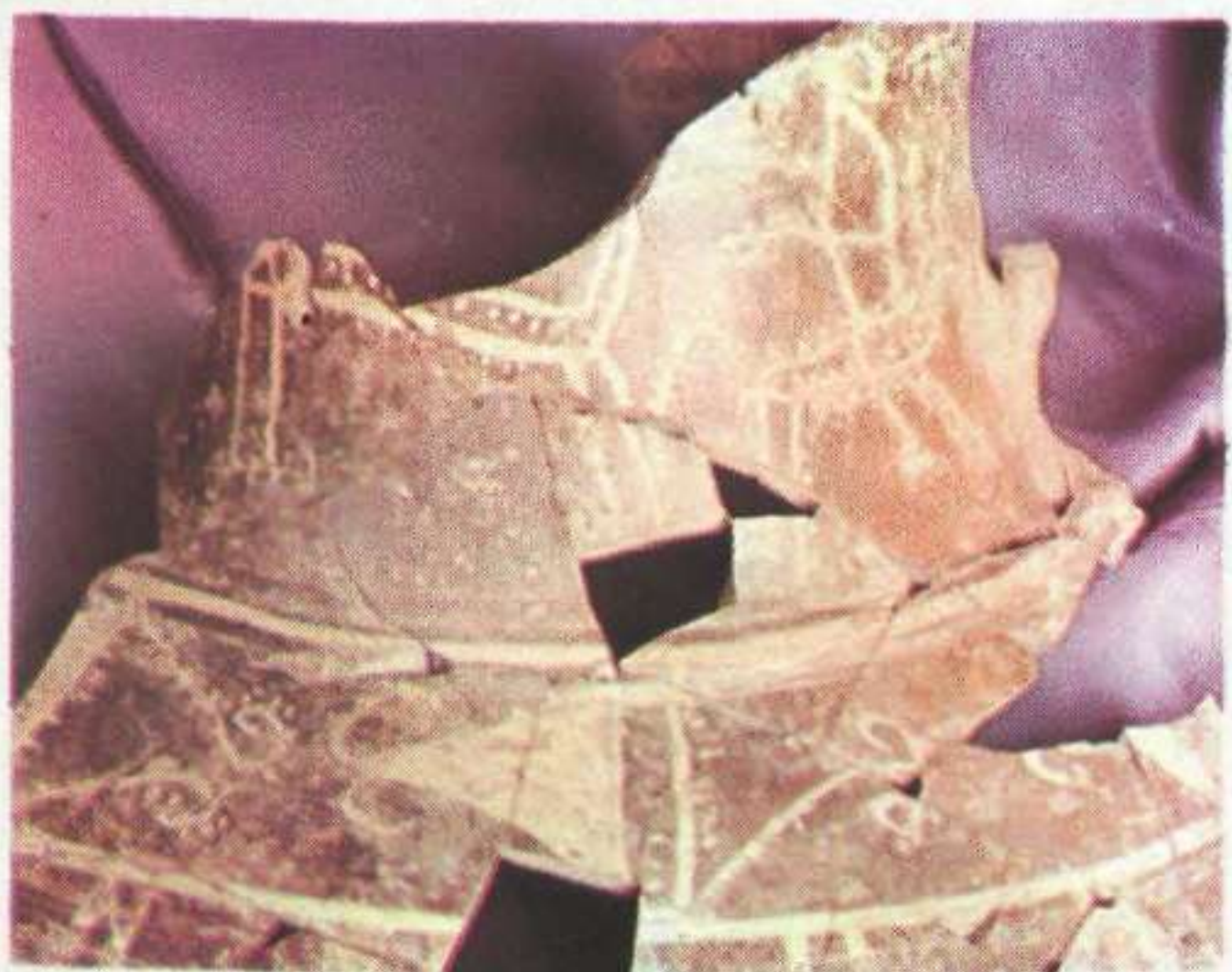
5



6

- 1: Vista de Ullastret durante una inundación, con el lago rehecho.
- 2-3: Muralla oeste.
- 4: Detalle de los dos momentos de construcción de la muralla y de una de las torres.
- 5: Agora.
- 6: Vista interior de una parte del poblado.





y diferenciadores del resto de los pueblos ibéricos. Y es en este hecho donde radica el principio de la decadencia de Ullastret, en la segunda mitad del siglo IV será un satélite de la colonia griega, hasta su abandono a finales del siglo III a. C.

Demostración del esplendor alcanzado por el poblado, y que testimonia el grado de organización alcanzado por los antiguos habitantes de Ullastret, son los restos arquitectónicos que se ofrecen actualmente al visitante del lugar.

Ullastret es una típica ciudad ibérica, establecida en una colina y bien fortificada. El núcleo urbano se protegió con una muralla que es una de las mayores fortificaciones indígenas antiguas de Cataluña y una de las mejores técnicamente hablando. En el estado en que se encontró es

fruto de dos etapas de construcción por lo menos, y de diversas reparaciones. Hasta el momento se llevan descubiertos unos 900 metros de ella, que circundan los lados oeste y sur y parte del este. Parece que a pesar de la protección natural del lugar en ese lado por el lago, el recinto se cerraba por completo, estando reforzado por nueve torres, siete de planta circular (una de ellas enmascarada por una construcción poligonal posterior) y dos cuadradas. Una está situada en el lado sur, otra en el vértice norte y siete en el lado oeste, el de más fácil acceso, debido a la suave pendiente que tiene allí la montaña.

La cronología de la muralla constituye uno de los problemas más interesantes que plantea el yacimiento. Las torres cilíndricas, asentadas sobre la roca natural,

12



7 a 16: Materiales procedentes de las excavaciones de Ullastret.

fueron construidas independientemente del paramento inferior de la muralla, ya que son completas en todo su contorno y aquélla se apoya en ellas, por eso su construcción es anterior o quizá, construidas en un mismo momento, se levantaron primero las torres y se les adosaron los tramos de muros. Los paramentos superiores se levantaron seguramente en los primeros años del siglo IV.

La población encerrada dentro del recinto amurallado se estableció en las amplias terrazas que hay en su interior, a lo largo de una serie de calles que siguen la topografía del terreno, las más importantes paralelas a las murallas y otras perpendiculares a ellas.

En la zona más alta, la acrópolis, hay los restos de dos templos del tipo «inantis», tardíos. Las casas son de planta rectangular y generalmente tienen más de una habitación. Las mejores son las que se construyeron adosadas a la muralla oeste, utilizando ésta como muro de fondo. Las paredes conservadas son casi todas de piedra seca pero hay algunos restos de muros de adobe; seguramente las casas tenían zócalos de piedra, bastante altos a veces, y la parte superior era de barro. Durante los casi cuatrocientos años de vida del yacimiento, las casas se destruyeron en diversas ocasiones, debido muchas veces a incendios, que debían de ser frecuentes por la gran cantidad de madera empleada en las edificaciones. Al estar las casas adosadas unas a otras, el fuego debía de propagarse rápidamente por las cubiertas de madera y ramas, por ello las reconstrucciones son frecuentes y hay una superposición de muros de distintas épocas, siendo corriente que en la reconstrucción se utilizara la pared anterior como fundamento de la nueva. El abastecimiento de agua potable para la población estaba asegurado por tres grandes cisternas, cercanas a la acrópolis, excavadas en el subsuelo de la montaña y revestidas con bloques de arenisca.

Los materiales procedentes de las excavaciones se exhiben en el Museo Monográfico instalado en la parte más alta de la montaña, completando la visita a éste la visión general de lo que fue la vida en Ullastret en época ibérica.

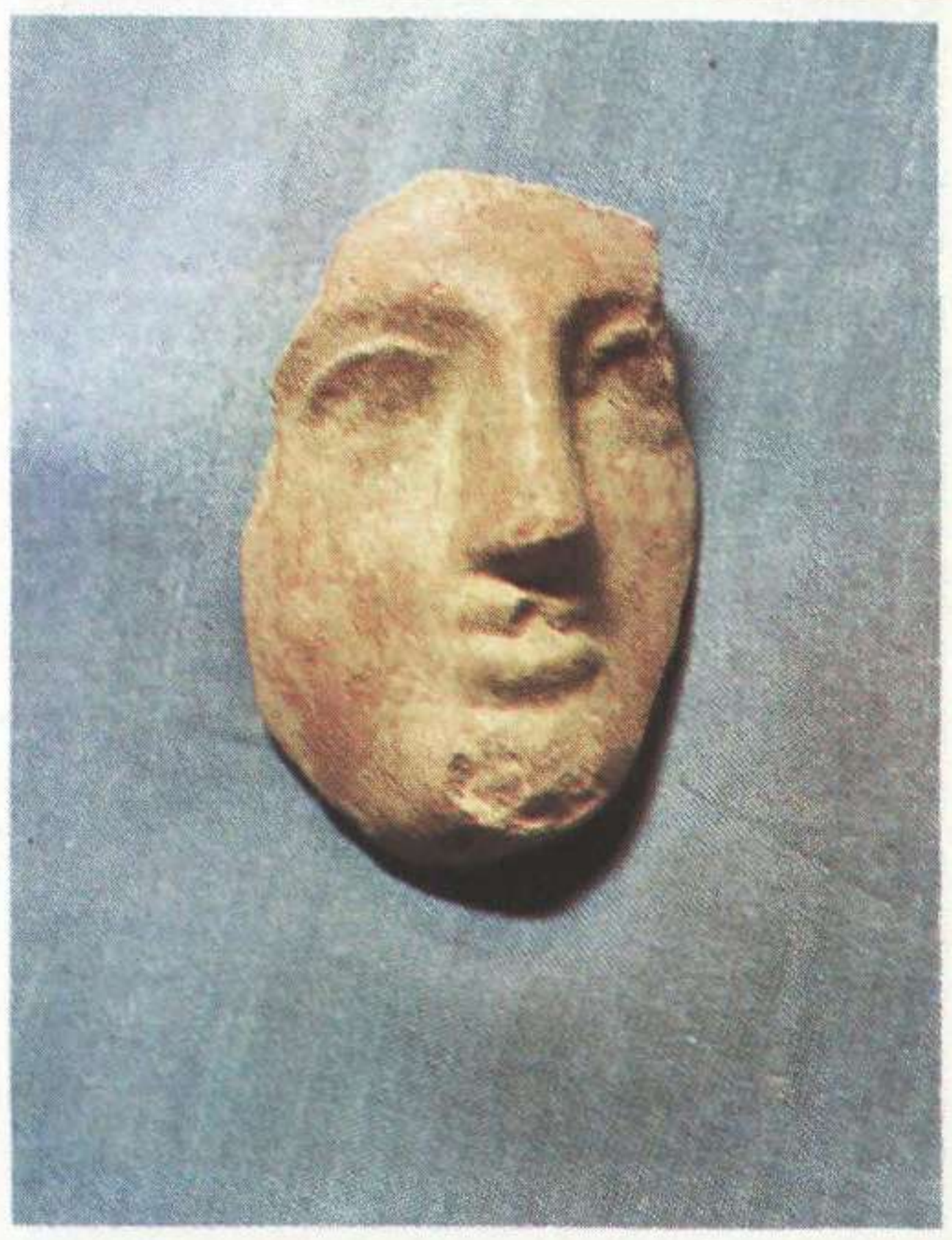
13



14



15



Dentro de la riqueza arqueológica de España, Cataluña es una zona privilegiada. En su terreno se encuentran representadas todas las culturas de nuestra antigüedad, sin que por ello desmerezcan las restantes de nuestra Península. Son puntos fundamentales, no sólo en la investigación de nuestra Arqueología, sino en nuestra propia Historia.

A esta riqueza, que refleja por sí misma la personalidad de sus gentes, hemos de añadir la continuación y el entusiasmo de sus equipos arqueológicos conscientes de la riqueza que descubren y de la importancia que tiene un hallazgo, un estudio preciso y su debida conservación. Podemos citar como modelo de las excavaciones, pioneras y actuales, de la ciudad de Barcelona, verdadero ejemplo de reencuentro con sus raíces culturales, y donde quizá sea más visible que en cualquier otro sitio el posible, quizá real, entronque entre los restos arqueológicos, los de la ciudad, y el visitante, con una viva sensibilidad hacia sus raíces.

El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, junto con la Subdirección General de Arqueología, dentro de la política general de protección del Patrimonio Arqueológico Nacional, ha seguido con mucha atención el Patrimonio Arqueológico de Cataluña, atendiéndolo debidamente. Aquí sólo podemos citar los ejemplos que nos parecen más representativos de las atenciones efectuadas, sin que podamos ni debamos extendernos demasiado en ellas, dado que no se trata de sobrevalorar los que citamos ahora.

Quizá más importancia que las propias excavaciones la tienen las declaraciones de Monumento Artístico y Arqueológico, política que persigue la creación de verdaderos parques o zonas de defensa arqueológica. En el pasado año 1978 se han declarado, entre otros, los siguientes:

El poblado ibérico de Antona (Artesa de Segre, Lérida): Descubierta en 1962 por miembros del Instituto de Arqueología de la Universidad de Barcelona. Los trabajos realizados por el profesor don Juan Maluquer de Motes y R. Goma permitieron determinar la existencia de un importante poblado ibérico que persistió durante toda la época romana.

Entrega al Gobierno español del Mausoleo de Centcelles (Tarragona). En la fotografía el ministro de Cultura, Pío Cabanillas; el doctor Lan, embajador de Alemania Federal en Madrid; el señor Grünhagen, director del Instituto Arqueológico Alemán; el arquitecto señor T. Hanschild, y el entonces subdirector general de Arqueología, señor Maluquer.



Situado en un cerro a media ladera, existe una espléndida muralla ibero-romana, de la que algunos lienzos conservan una altura superior a los tres metros, con grandes torres de planta cuadrangular. En la parte alta en torno a los que contribuiría la acrópolis propiamente dicha, se entrevé, bajo la densa vegetación, otra muralla probablemente ibérica. En lo alto de la acrópolis se conservan restos de una fortaleza altomedieval de gran interés, cuya fecha aproximada correspondería a los siglos VIII-IX. Todo ello nos habla de la importancia de este yacimiento con gran entidad cultural propia en cada época en que fue habitado.

El poblado ibérico del Castellet de Banyoles en el término municipal de Tivissa, Tarragona. Los valiosos hallazgos fortuitos de materiales arqueológicos, tesorillos de monedas, joyas de oro que a lo largo de este siglo se han producido son los que han dado renombre a este poblado, pero no debemos olvidar la importancia que en sí tuvo este yacimiento, ya que por su ubicación controló la navegación que se realizaba por el Ebro. En la actualidad



Mausoleo de Centcelles.

la Universidad de Barcelona ha reanudado los trabajos de excavaciones que podrán en su día resolver la problemática cronológica que presenta este yacimiento situado en una alta meseta y ve reforzada su defensa natural por una muralla cuya puerta principal está flanqueada por dos torres.

Los restos arqueológicos aparecidos en la Plaza de España de Lérida. En las obras que se realizaban en la Plaza de España de esta ciudad, para la construcción de un aparcamiento subterráneo pusieron al descubierto restos de muros construidos con sillares almohadillados que parecen corresponder a la iglesia románica de San Juan, sede de los Concejos Abiertos Leridanos en la Edad Media y que fue derribada a partir de 1868.

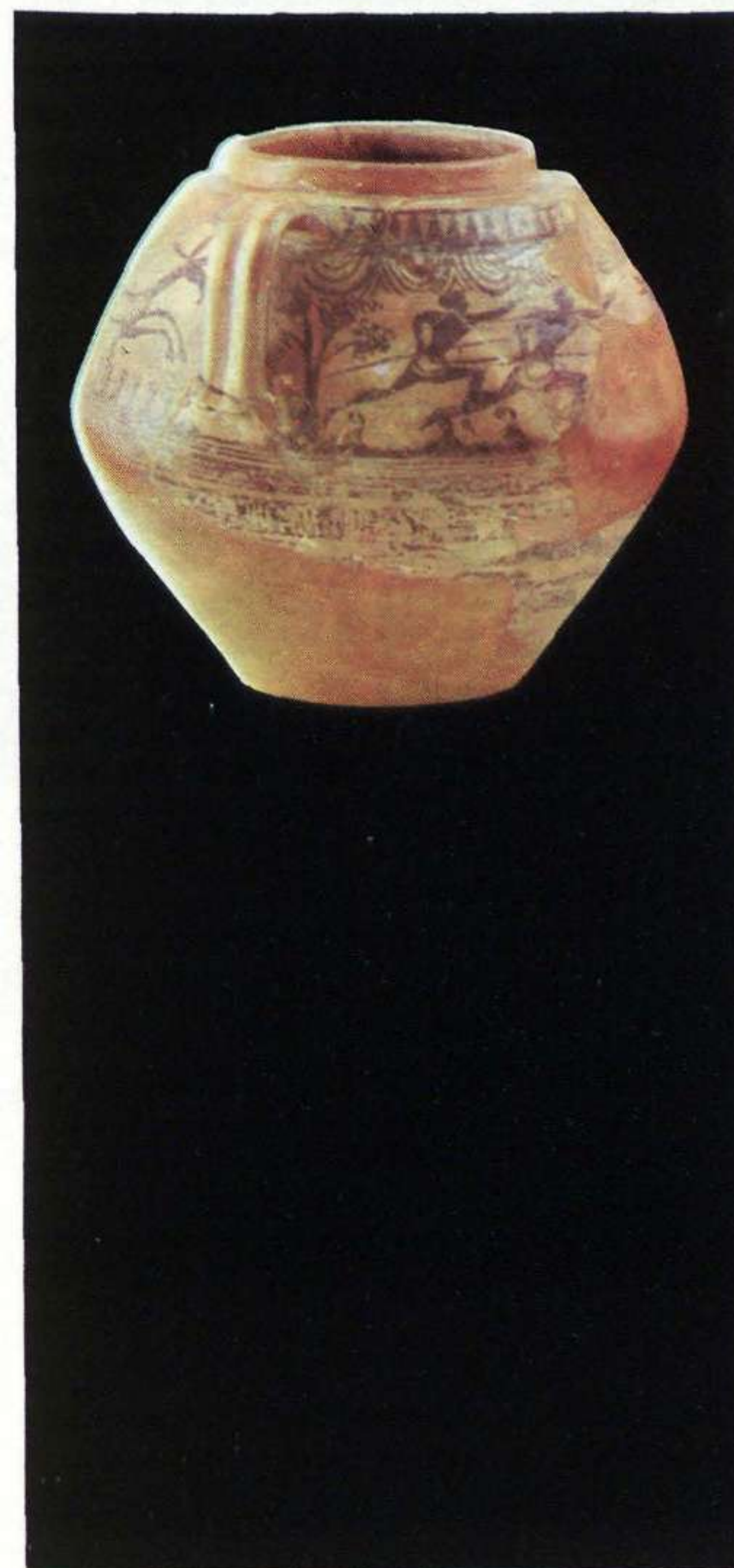
Asimismo fueron declarados de Utilidad Pública los yacimientos de Antona y el de Castellet de Banyoles, ya mencionados, y el Teatro Romano de Tarragona, que consta de dos zonas claramente diferenciables, una que comprende los restos del Teatro Romano propiamente dicho y la otra en la que se han hallado una serie de construc-

ciones relacionadas urbanísticamente con el Teatro.

Los proyectos científicos de los distintos Centros especializados (Departamentos de Universidades, Museos, etc.) han contado con apoyo a través de la concesión de permisos de excavaciones y de créditos para realizar trabajos en una serie de yacimientos de diversas culturas, todos ellos de gran interés arqueológico nacional, como los de Ampurias, dirigidos por E. Ripoll, director del Museo Arqueológico de Barcelona; Rosas, por doña Aurora Martín directora del Museo Arqueológico de Gerona; Tornabous, dirigido por el profesor don Juan Maluquer de Motes.

Merece destacarse en esta reseña la entrega del Mausoleo tardorromano de Centelles (Constantí, Tarragona), efectuada por parte del Gobierno alemán al español, una vez finalizados los importantes trabajos de restauración llevados a cabo en él por el Instituto Arqueológico Alemán. El simbólico acto daba por finalizada una labor de cooperación que tuvo lugar el 18 de septiembre de 1978, con la presencia del ministro de Cultura y de altas personalidades de la cultura y de la arqueología. La labor realizada en este monumento ha consistido principalmente en la documentación y restauración adecuada de los mosaicos que decoran su cúpula principal. A ello han acompañado diversas excavaciones, que han permitido conocer la estructura de una «villa» inmediatamente previa a la existencia del mausoleo. Según una teoría, el mausoleo pudo haber sido construido por Constancio para su hermano Constante II, entre los años 350 y 358.

Patera decorada con cabeza de lobo, perteneciente al Tesoro de Tivissa.



Vaso «cazurro», una de las pocas representaciones figuradas en el Arte Ibérico catalán.



Vasos griegos procedentes de Ampurias, en el Museo de Tarragona

El patrimonio museístico

El origen de los museos catalanes es diverso. No se debe a la existencia en el país de grandes colecciones artísticas, como sucede en otros lugares de Europa, ni a una acción expresa del Estado, sino a la iniciativa de aficionados y eruditos locales, al interés de los estamentos eclesiásticos y a la labor de las Corporaciones Locales, que forman colecciones cuando llegan a adquirir en Cataluña un verdadero sentido representativo. De esta manera y en un plano general, la acción de aficionados y eruditos es decisiva hasta el segundo tercio del siglo XIX, la de los estamentos eclesiásticos caracteriza el último tercio del siglo pasado y la de las Corporaciones todo lo que llevamos del siglo XX.

Los primeros museos aparecieron a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, alrededor de las Academias y Escuelas de Bellas Artes, con la finalidad de reunir

por una sistemática campaña de expoliación y destrucción de obras de arte.

Pronto sin embargo surgieron los nuevos criterios románticos que, propugnados desde Llotja, consiguieron cambiar los conceptos estéticos, interviniendo también en este proceso la Reial Acadèmia de Bones Lletres y la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Por la acción de la primera surgirá el museo instalado en la antigua capilla real de Santa Agueda (1878) que se convertirá pronto en Museo Provincial de Antigüedades. Surge también en este momento el Museo de L'Enrajolada en Martorell, creado por Francesc Santacana (1850) para la conservación de obras medievales procedentes de derribos de la ciudad de Barcelona. La tarea pronto fue asumida por las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, que dieron frutos tan importantes co-

Vista del museo de Prehistoria y Arqueología de Barcelona (Parque de Montjuich).



obras clásicas —principalmente reproducciones— para ayudar a la formación de los que allí estudiaban. El cambio de mentalidad que aparece con el régimen constitucional, que convierte la obra de arte en un documento patrimonio de toda la sociedad, y que por tanto debe ser conservado y bien custodiado, permite que estos museos se abran al público, aunque el clasicismo imperante, que antepone las piezas clásicas al resto de obras de arte, permitió la pérdida irreparable de muchas de ellas, en especial durante la revolución de 1820, y la guerra y saqueo de monasterios de 1835, que fue seguida durante dos años



Sala del Museo de Barcelona.



mo los Museos de Arte de Barcelona (1867), y por otras entidades como las Sociedades de Amigos del País, creadoras, entre otros, del Museo Arqueológico de Tarragona (1874). Al mismo tiempo y vinculados a la importancia que se da a la ciencia en estos momentos, aparecen museos de ciencias naturales, de los que son un buen ejemplo el de Geología del Seminario de Barcelona (1874) o el Museo Martorell (1882), que contó con un edificio construido ex profeso.

A finales del siglo XIX aparecieron los grandes museos eclesiásticos, dedicados principalmente al arte medieval, de los que son buena muestra el Museo Episcopal de Vic (1891) y el Museo Diocesano de Solsona (1896). El coleccionismo particular siguió haciendo posible la creación de nuevos museos como el Cau Ferrat de Sitges (1891), el Museo-Biblioteca Balaguer de Vilanova i La Geltrú (1882), que se instaló en un edificio de nueva planta, el Museo Bíblico de Montserrat (1911) o el Museo de Arte Moderno Jaume Morera de Lérida (1917).

La Mancomunitat, en el segundo decenio del siglo XX, realizó una importante labor en el campo museístico, que luego intentaría continuar la Generalitat, con la creación de una red de Centros Comarcals de Cultura, en la que se incluían los museos, pero que con la guerra civil y el advenimiento de la Dictadura desaparecería. Sin embargo, durante aquella época se inaugurarían dos importantes museos barceloneses, el Arqueológico (1934) y el Museo de Arte de Cataluña (1934).

Ya en los años de la posguerra, y por iniciativa principalmente de las Corporaciones Locales, comienza una gran proliferación de museos creados por los Ayuntamientos y otros organismos en Badalona, Berga, Capellades, Granollers, Igualada, Manresa, Martorell, Mataró, Moià, Sabadell, Tarrasa, Vilafranca del Penedés, Banyoles, Besalú, Olot, Tossa, Guisona, Tàrrrega, Verdú, Amposta, Falset, Montblanc, Reus, Valls, Vendrell, etc., y en particular en Barcelona: Museo de Historia de la Ciudad (1943), Museo de Arte Moderno (1945), Museo de Música (1946), Museo Etnológico (1948, reinstalado en un edificio nuevo en 1973), Gabinete Numismático (1948), Museo de Cerámica (1965), Museo Textil y de Indumentaria (1969), y otros

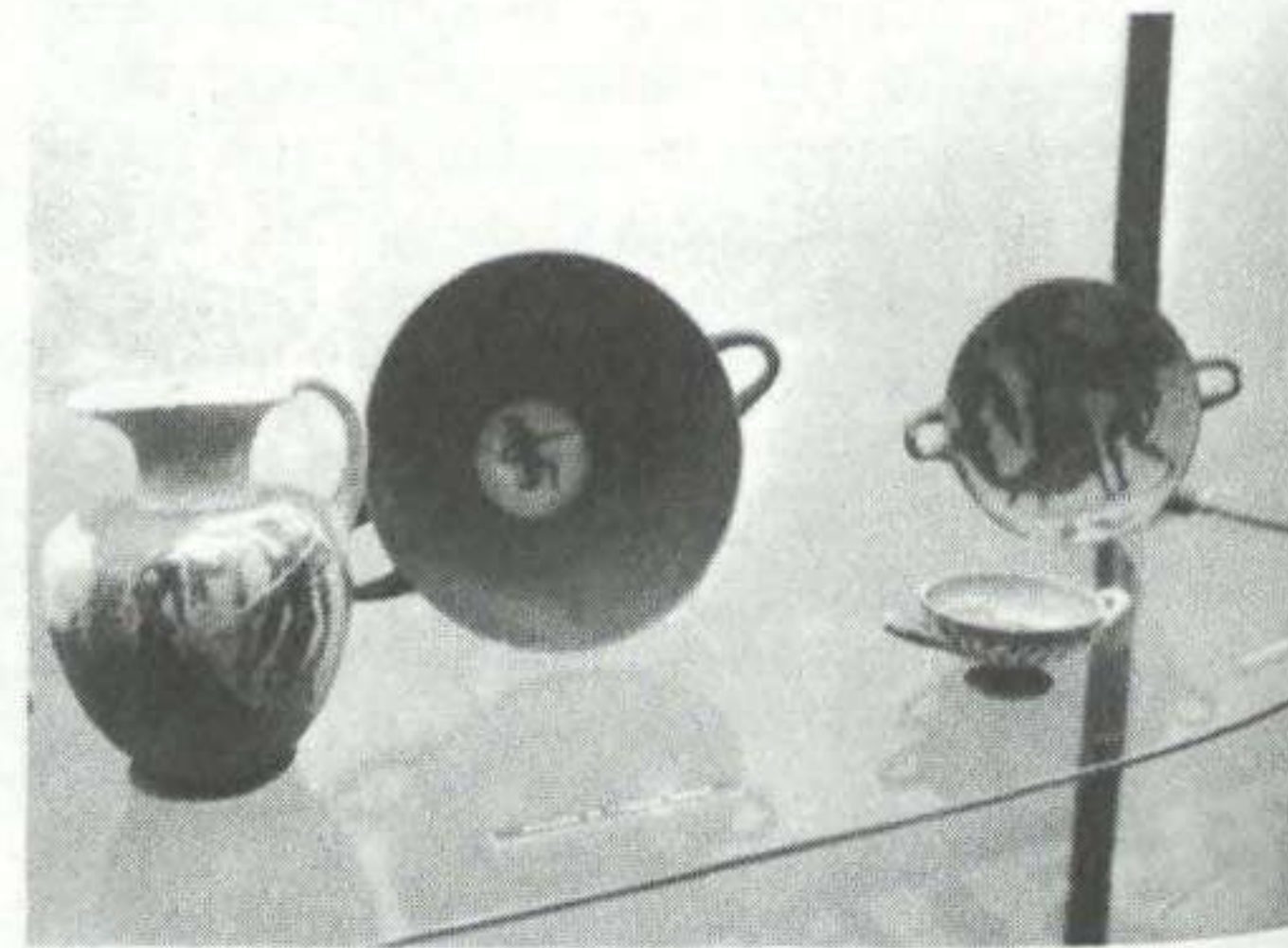
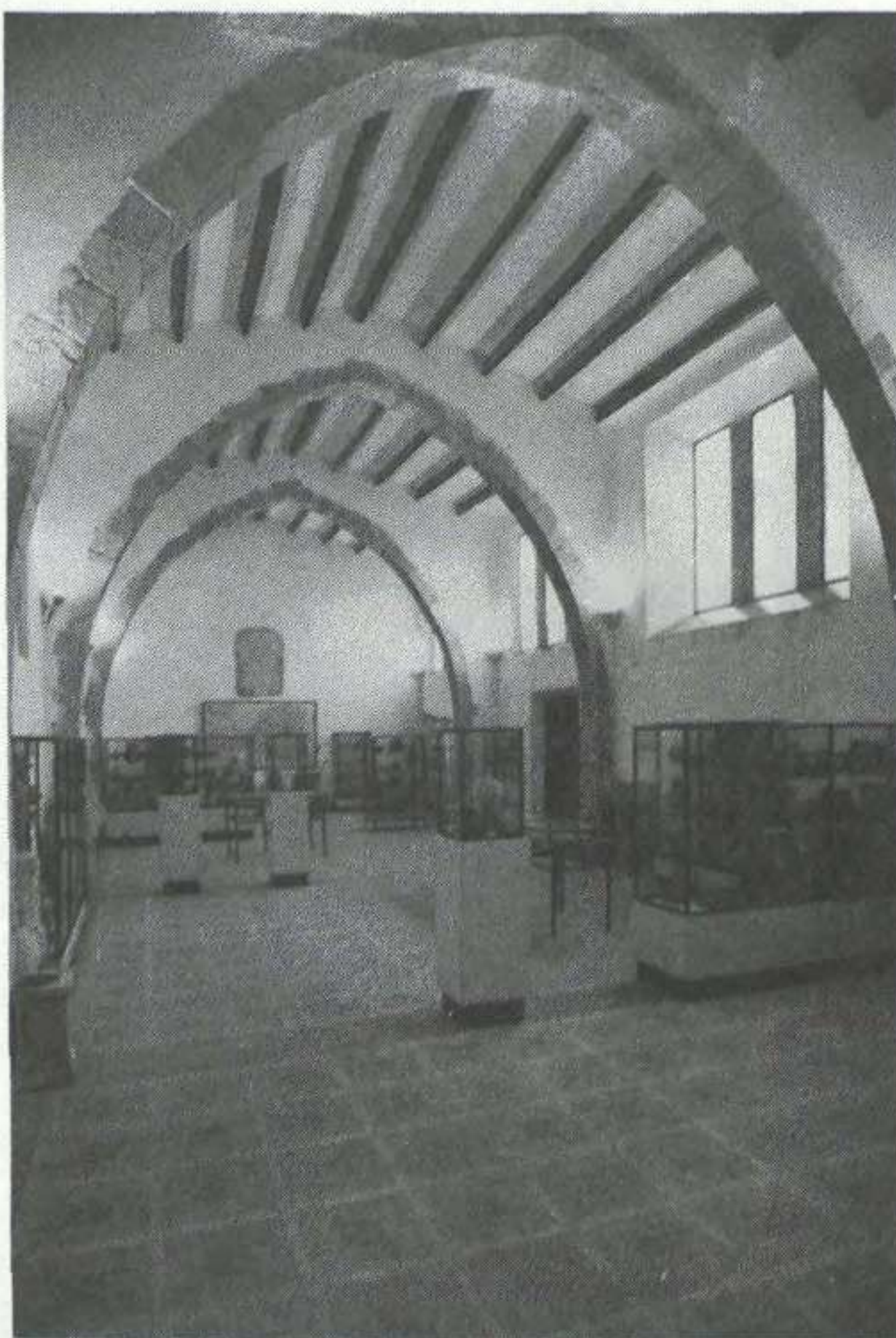
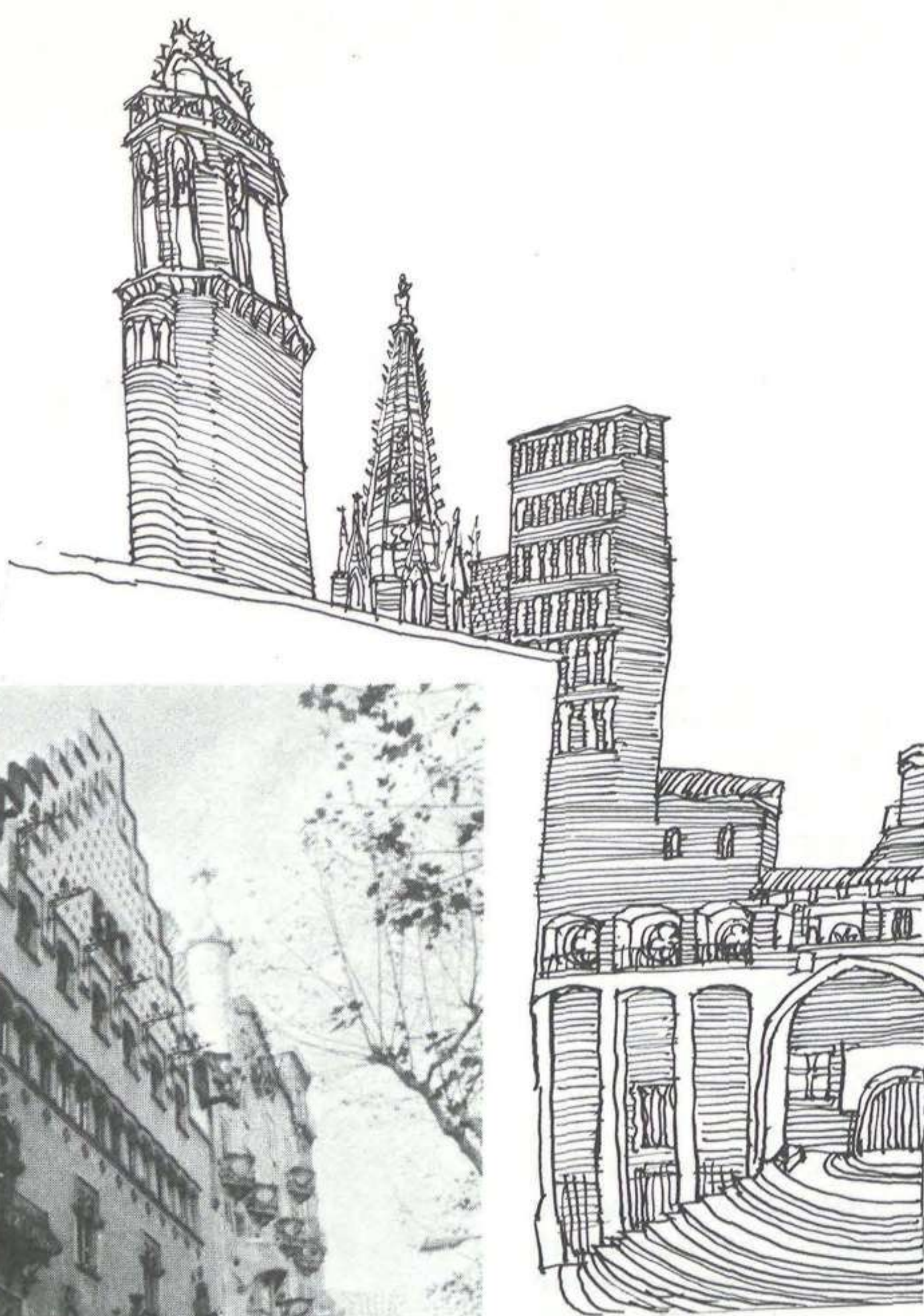


Museo de Tarragona.

El patrimonio museístico

que contienen antiguas colecciones particulares, como los barceloneses Museo Marés (1946), Colección Cambó (1946), Museo Picasso (1963) y Museo Clará (1969), el Museo Textil de Tarrasa (1946, e instalado en un edificio de nueva planta en 1963) y el Museo del Empordá de Figueres (1946, reinstalado en 1971). También surgen museos de las Corporaciones Provinciales como el Museo Marítimo (1941), Museo del Teatro (1954), de Barcelona, el Museo de Paleontología de Sabadell (1969), el Museo Maricel de Mar de Sitges (1970) y los Museos Monográficos de Ampurias (1961) y Olérdola (1971), de la Diputación de Barcelona, o el Museo Monográfico de Ullastret (1961), de la de Gerona; y de estamentos eclesiásticos como el nuevo Museo Diocesano de Gerona (1975), que reunirá las colecciones del antiguo museo del mismo nombre y del Tesoro de la Catedral. En esta labor se hace patente el Estado, con la construcción del Museo Arqueológico de Tarragona (1960), que es el único museo de toda Cataluña sostenido con fondos estatales. Finalmente debemos señalar la aparición en los últimos años de numerosos pequeños museos locales, que reúnen los hallazgos arqueológicos efectuados en los alrededores de la población en que se hallan ubicados y objetos de interés para la historia local.

Las colecciones que albergan los museos catalanes, en algunos casos de una riqueza e importancia considerables, como las arqueológicas, paleontológicas, geológicas, numismáticas, textiles, de arte románico y gótico, de arte moderno y contemporáneo, etc., se ciñen fundamentalmente a los límites geográficos de Cataluña, con la inclusión de piezas del resto de la Península, las más representativas de las cuales podrían ser el cuadro de «La Anunciación», de El Greco, del Museo-Biblioteca Balaguer de Vilanova i La Geltrú; las colecciones arqueológicas del Manzanares, de las Baleares y del Sudeste, del Museo Arqueológico de Barcelona; muchas piezas del Gabinete Numismático de Barcelona; y otras del Museo Textil de Tarrasa. Existen también colecciones arqueológicas y etnológicas exóticas, cuyos mejores exponentes son las series de arqueología bíblica y egipcia del Museo de Montserrat, la egipcia del Museo-Biblioteca Balaguer de Vilanova i La Geltrú, y las

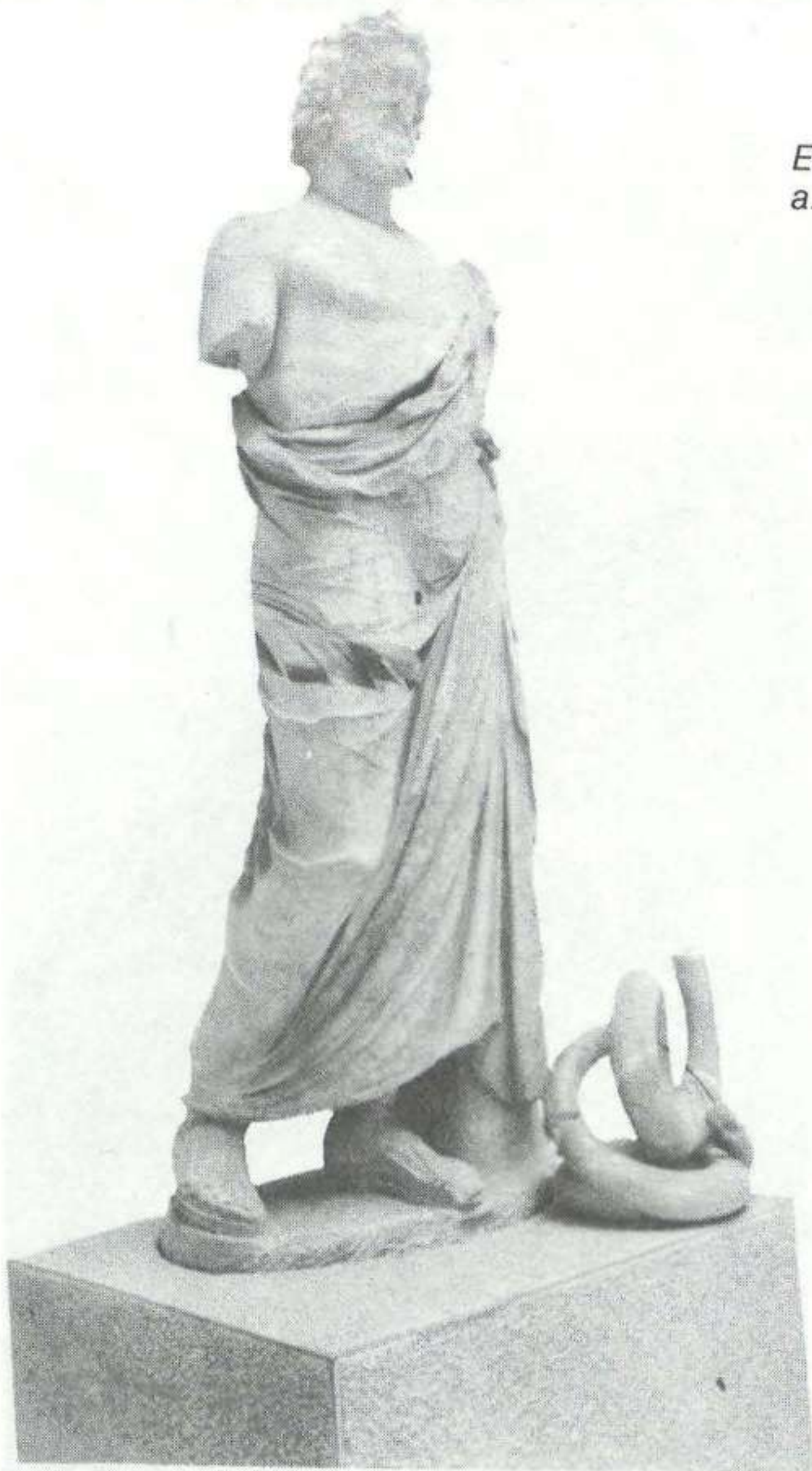


colecciones del Museo Etnológico de Barcelona. En cuanto a las obras de artistas extranjeros de épocas clásicas, se hallan en el Museum de Montserrat y principalmente en la Colección Cambó.

En la actualidad existen en Cataluña unos 200 museos, que se reparten de la siguiente manera: más de 100 se hallan en la provincia de Barcelona, y de ellos, unos 40 en la capital; 30 se ubican en la provincia de Tarragona; 20 en la de Lérida y 35 en la de Gerona. Si tenemos en cuenta que hacia el año 1930 el censo de museos de Cataluña no sobrepasaba la cifra de 50, vemos que en la actualidad esta cifra se ha cuadruplicado, en especial por la creación de los numerosos museos locales a los que ya hemos aludido. Muchos de estos nuevos museos han surgido en Cataluña sin responder a una planificación concreta y sin que su presencia en muchos casos fuera mínimamente justificada, provocando una gran dispersión de los mismos y de los materiales y en muchos casos una duplicidad de servicios.

Poco han evolucionado en nuestro país los conceptos museísticos, debiendo confesar que en gran número de casos las instalaciones son deficientes en cuanto a la presentación. Esto se debe a que la inmensa mayoría de los museos catalanes se hallan instalados en edificios aprovechados y que no reúnen las condiciones necesarias para presentar dignamente y conservar con las debidas garantías sus colecciones, pues éstas se hallan siempre condicionadas por el ambiente arquitectónico de los edificios. En ocasiones han existido grandes dificultades para realizar obras de infraestructura, bien acondicionando debidamente los edificios existentes, bien construyendo edificios adecuados a su función de museos, cuyos únicos ejemplos recientes son el Museo Arqueológico de Tarragona, el Museo Episcopal de Vic, el Museo Etnológico de Barcelona, el Museo de Granollers y la Fundación Miró de Barcelona.

Estos y muchos otros problemas —seguridad, vigilancia, personal especializado, archivos, etc.— tienen en parte su raíz en la total falta de protección y ayuda que han tenido los museos catalanes por parte de las Direcciones Generales correspondientes del Estado español. Sólo un museo, el Arqueológico de Tarragona, es

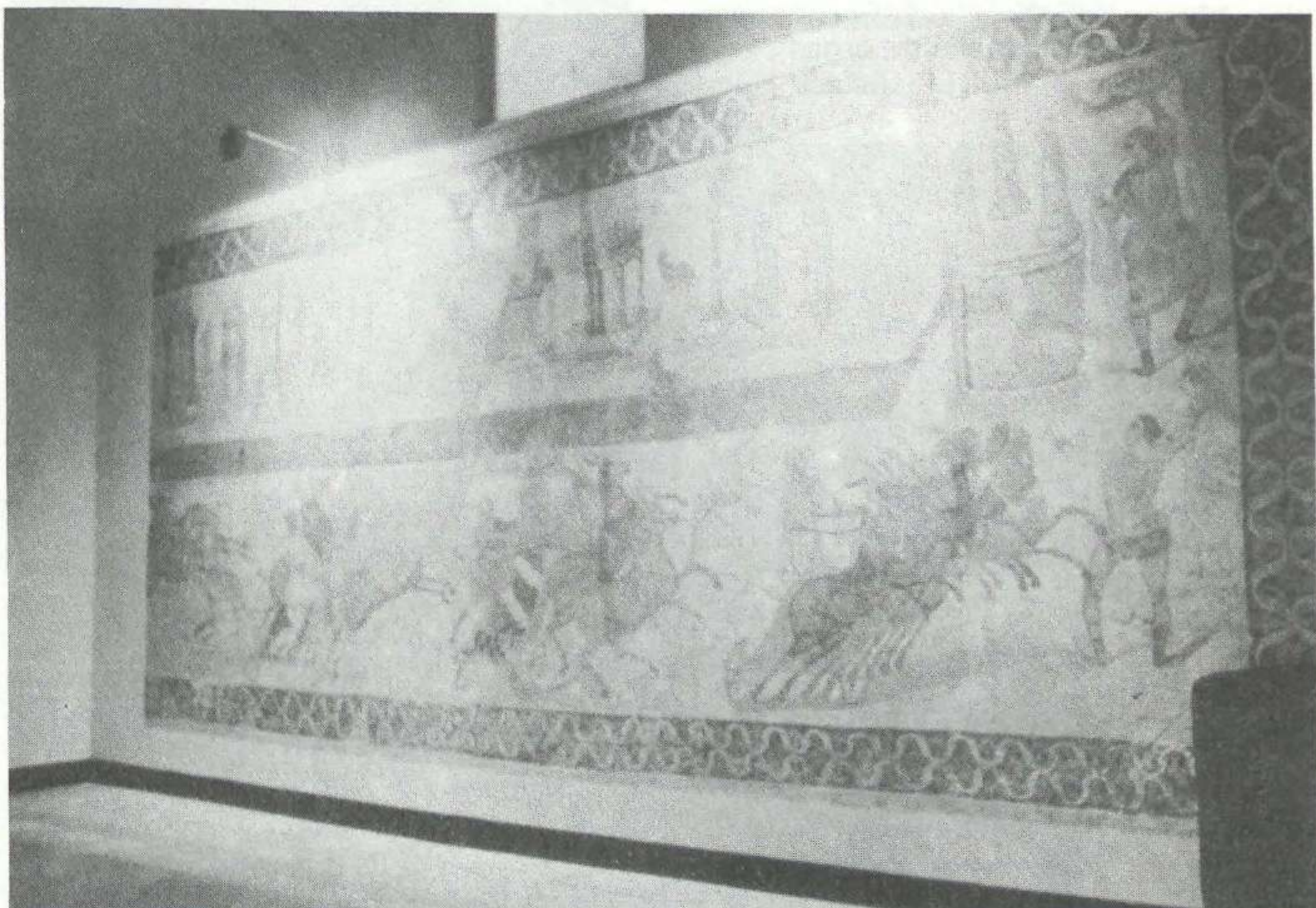


Esculapio, dios griego de la Medicina, siglo III a. d. C., Museo de Barcelona.

de su propiedad, y la ayuda a los restantes museos catalanes es prácticamente nula, a excepción de una pequeña cantidad que anualmente se concede al Museo Arqueológico de Barcelona. Puede afirmarse que la Administración Local —Ayuntamientos y Diputaciones— tiene a su cuidado el 90 por 100 de los museos catalanes y que los recursos de la misma, aun siendo elevados en comparación con otros puntos del Estado, no pueden cubrir los mínimos que necesita una coherente, racional y eficaz política museística. Este hecho se debe a la falta de atención que este fenómeno cultural ha tenido por parte de los organismos estatales. Hay que hacer votos para que en un futuro inmediato, una eficaz política museística, promovida por la renacida Generalitat y apoyada por el Ministerio de Cultura, pondrá remedio a todos estos problemas.

Miguel Llongueras Campaña.

Conservador del Museo Arqueológico de Barcelona.



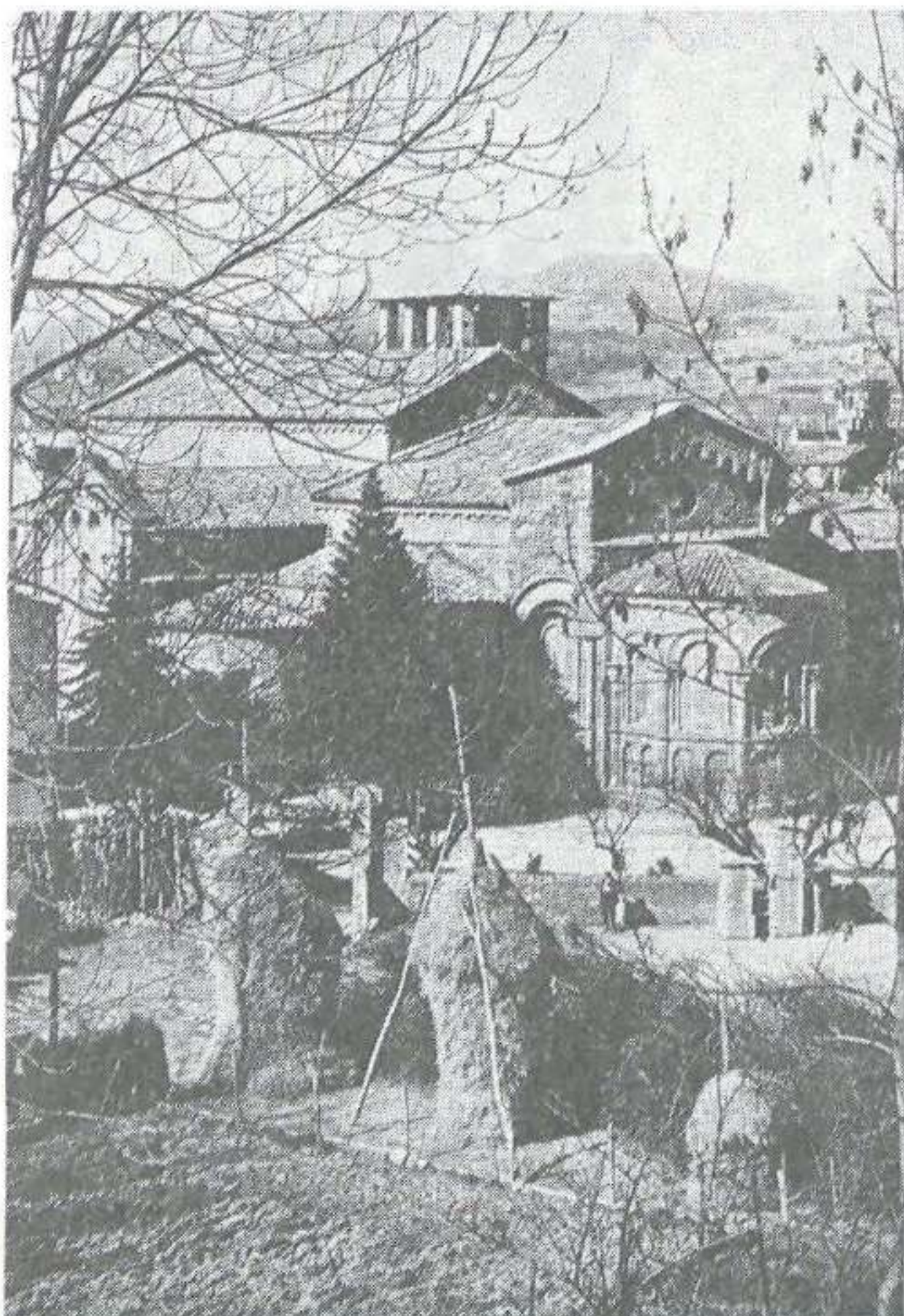
Mosaico hallado en Barcelona que representa una espina de circo. Inscripciones y aurigas.

Sobre el patrimonio arquitectónico

Hablar del patrimonio arquitectónico de Cataluña es hablar del conjunto de edificaciones y unidades urbanísticas que constituyen para nuestra sociedad actual testimonio de su pasado histórico. Sobre los criterios de erudición histórica o de academicismo artístico prevalece esta dimensión de signo de identidad del acontecer histórico de la colectividad, inserto en nuestro entorno cotidiano.

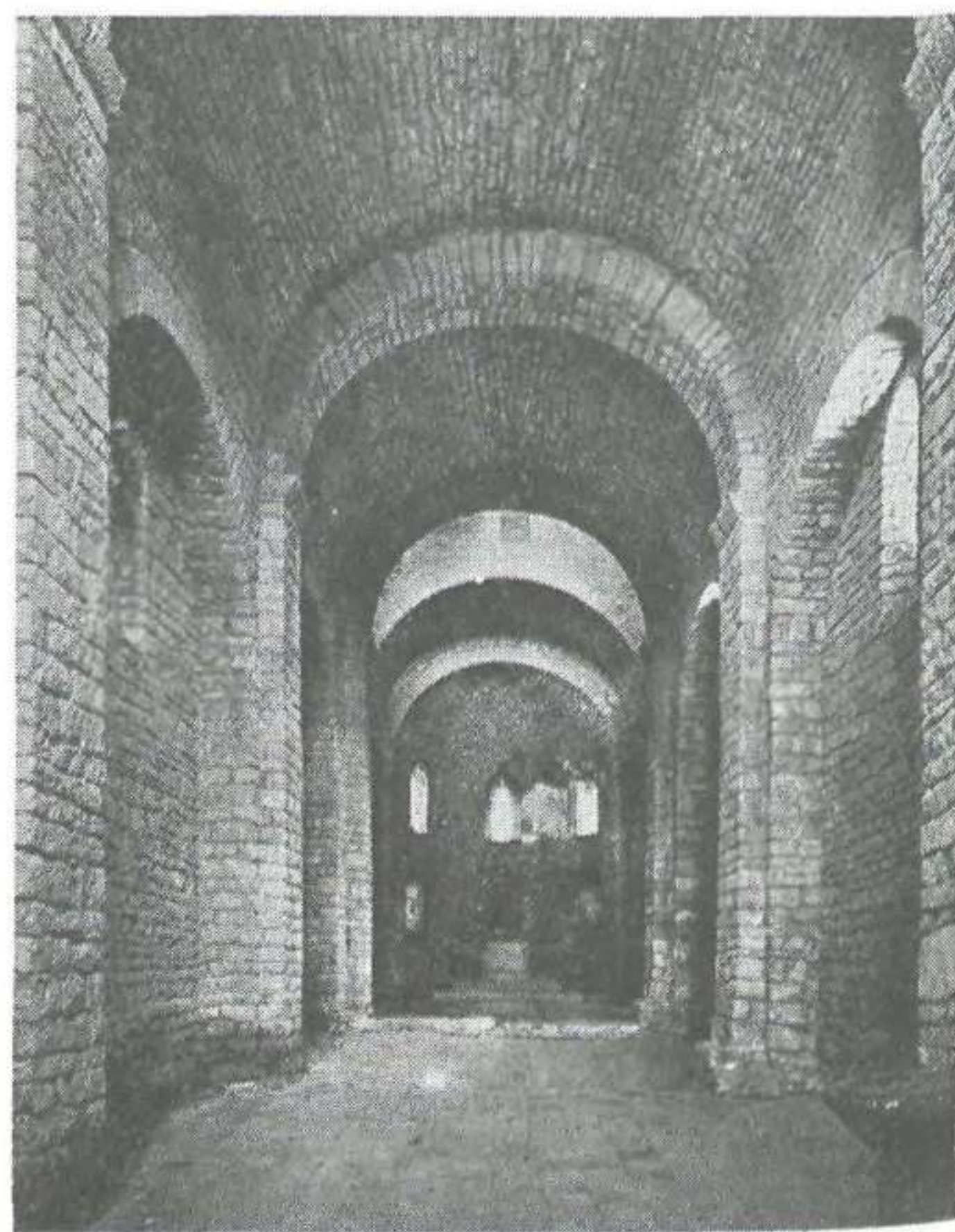
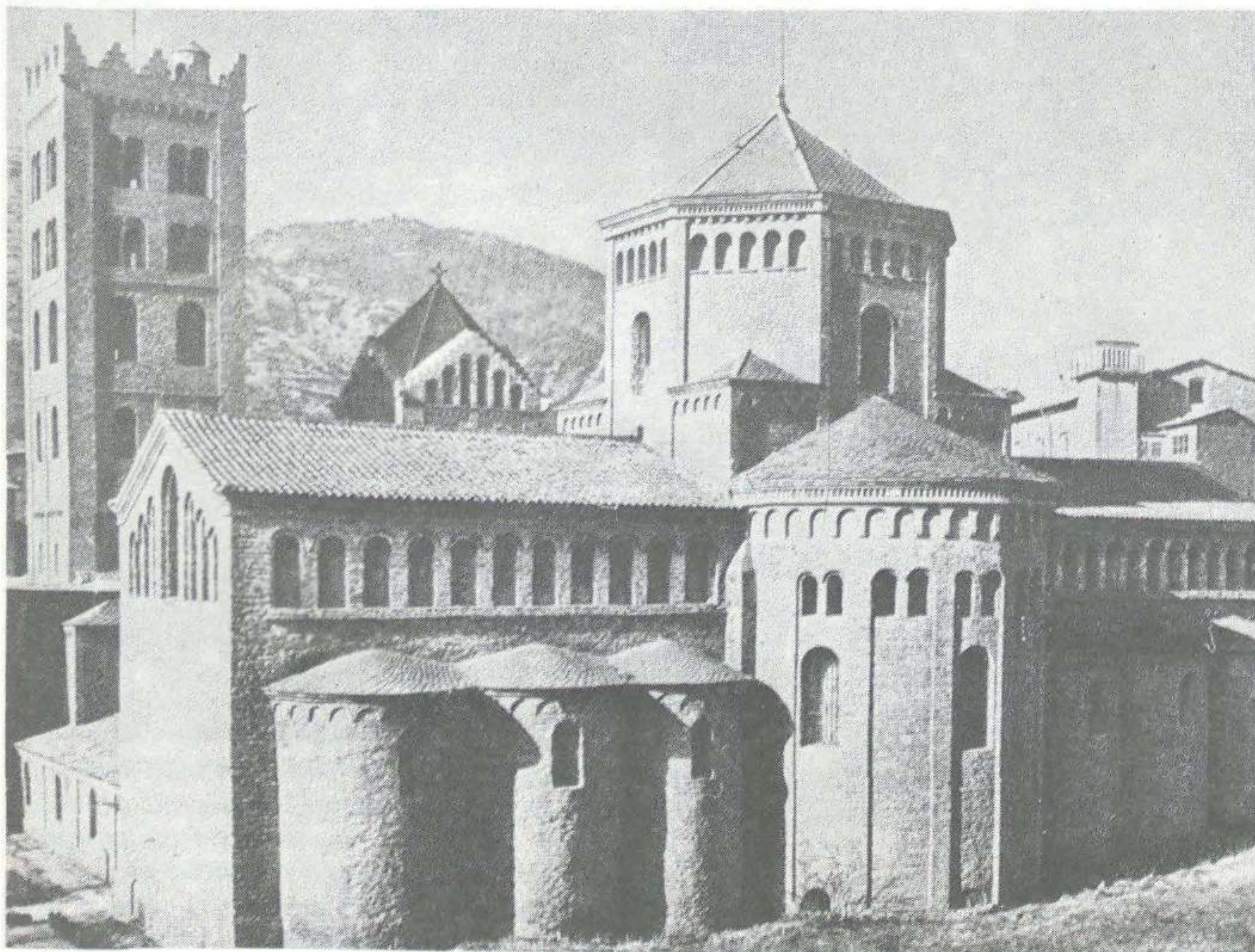
En consecuencia, parece conveniente estudiar el patrimonio arquitectónico catalán desde esta perspectiva histórica, desde el análisis de la evolución de la cual estos edificios y conjuntos son su fiel testimonio actual. Para este recorrido partiremos de la Alta Edad Media, punto inicial definido tan sólo en base a criterios exclusivamente metodológicos, para no producir interferencias con el campo analizado por la arqueología, ciencia paralela de la cual sólo nos separa el estudio inicial de diferentes fuentes de información.

Con la desintegración del Imperio Romano, Cataluña pierde su primera estructura administrativa coherente. Impuesta sobre una serie inconexa de organizaciones fuertemente individualistas, Roma



creó un sistema organizativo lo suficientemente abierto y flexible como para englobar en su seno las características diferenciales de los diversos pueblos ibéricos. La entrada de gentes originarias del centro de Europa encuentra en Cataluña una provincia romanizada por completo; frente a esta realidad, el aporte de nuevos elementos de cultura y organización social de estos pueblos del interior, no son fácilmente asimilados por los habitantes de estas tierras mediterráneas. Poca actividad edificatoria debió producirse en este momento histórico de transformación violenta, limitándose a mantener y utilizar de forma precaria la edificación existente; las pocas construcciones que se han conservado hasta nuestros días son sumamente humildes, casi todas ellas de carácter religioso. Pocas aportaciones nuevas de cultura se han producido en esta convulsión: los conjuntos de Barcelona, Terrassa (Vallès occidental) y Sant Cugat (Vallès occidental) se relacionan directamente con la arquitectura del Bajo Imperio, probablemente interpretada y construida.

Poco interesa directamente, en el tema que nos ocupa, la entrada de pueblos de



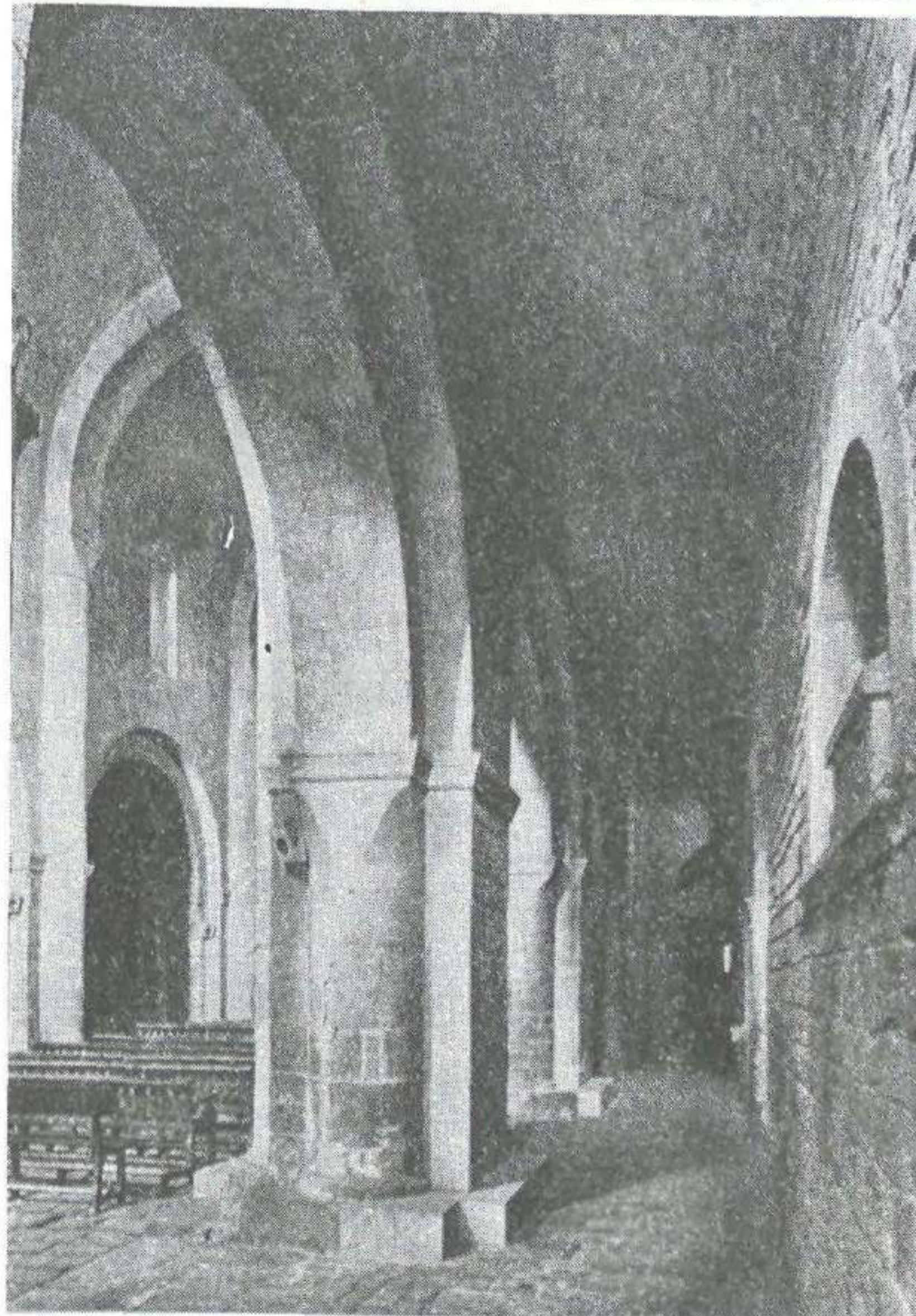
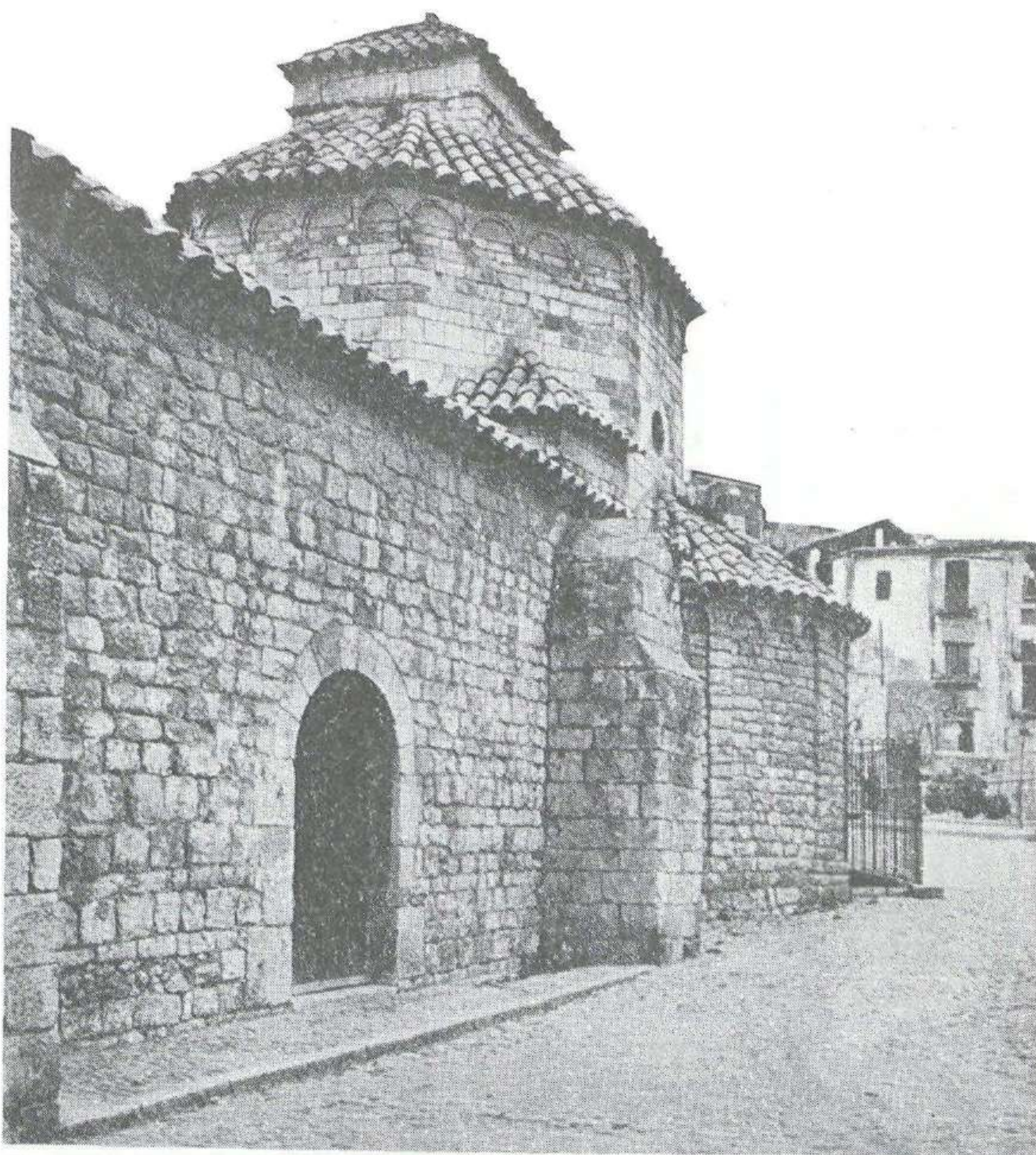
Ripoll.

origen africano que se produce en Cataluña en el primer tercio del siglo octavo. Muy poca actividad edificatoria desarrollaron los árabes en nuestro país; conservamos tan solo como conjunto orgánico los baños árabes de la ciudad de Girona; otro edificio de análogas características, existente en Barcelona, desapareció en el siglo XIX.

Trascendental es, sin embargo, desde el punto de vista histórico, esta nueva entrada de gentes de origen extranjero en nuestro país. La situación fronteriza que adopta en este momento Cataluña para el resto de Europa, la dependencia de los condes catalanes a la autoridad de los monarcas francos, las dudas y vacilaciones de éstos frente a la ocupación árabe son, sin duda, datos fundamentales para comprender la posterior evolución política de nuestro país. El proceso de reconquista es lento y dificultoso, la falta de medios humanos y económicos convierte esta empresa en extraordinariamente penosa. En forma tímida, se va desarrollando un proceso paralelo de colonización de los lugares reconquistados. Reducidos establecimientos monásticos, fortificaciones de carácter militar y pequeños asentamientos van poblando los territorios liberados; pocas de estas construcciones han llegado hasta nuestros días: unas, desaparecidas en los avatares del tiempo; otras, muchas subyacentes en construcciones más modernas, pero casi todas ellas conservadas en las toponimias actuales.

El proceso que se produce es irreversible; el avance de los condes autóctonos sobre los ocupantes extranjeros sin apenas colaboración de los monarcas francos, a los que aquéllos nominalmente están subordinados, conducirá irremediablemente a la independencia de los condados de la Marca Hispánica.

Este proceso de formación de la nación catalana comporta un fenómeno paralelo de consolidación de la actividad edificatoria; tímidamente al principio, de una forma evidente después, se estructuran en este momento las líneas generales del que será uno de los momentos más creativos de la arquitectura catalana: el románico. Ya en las construcciones que se levantan en los siglos VIII y IX se puede analizar el progresivo avance hacia este modelo románico, que alcanzará su pleno desarrollo en los siglos XI y XII; a partir de tipologías





de tradición claramente romana, como la basilical, se estructurará toda esta nueva sintaxis formal. Gran número de pequeñas construcciones cubren la geografía de la Cataluña liberada: Sant Quirze de Colera (Alt Empordà), Sant Andreu de Sureda (Rosselló), Canapost (Baix Empordà), Sant Quirze de Pedret (Berguedà), Sant Julià de Boada (Baix Empordà) y otros muchos. Monumento capital para entender este período es el monasterio de Sant Pere de Roda (Alt Empordà), obra que por sus dimensiones, calidad formal y extraordinario avance de las soluciones adoptadas significa un insólito anticipo de lo que será la arquitectura del siglo XI en Cataluña.

Obra importante de este período, íntimamente relacionada con la progresiva con-



solidación de la autoridad de los condes catalanes, es la fundación de los grandes cenobios de la zona pirenaica: Gerri de la Sal (Pallars Sobirà), Santa María de Ripoll (Ripollés), Sant Martí del Canigó (Rosselló), Eixalada-Guixà (Rosselló); si bien este fenómeno alcanzará su máximo desarrollo en el siglo XI, ya en período románico, en que los condes catalanes se han independizado por completo de la soberanía franca.

No existe solución de continuidad clara y definida entre el románico y los períodos anteriores; tal vez la presencia de maestros procedentes del norte de Italia ayuda a la estructuración definitiva de esta nueva sintaxis formal: esquema basilical plenamente desarrollado (casi siempre en una o tres naves, excepcionalmente incluso cinco), naves cubiertas con bóvedas de medio punto (con o sin arcos torales) terminadas en ábsides de planta semicircular, traseptos poco acentuados en planta, pero normalmente con cimborrio sobreelevado, torre campanario separada de la fábrica principal, casi total ausencia de decoración escultórica, pero con profusión de pintura mural, son las características más generalizadas de este primer románico.

De él, numerosísimos son los ejemplos que podemos encontrar en las tierras de Cataluña; las reedificaciones de los primitivos cenobios de fundación condal: Santa María de Ripoll, Sant Martí del Canigó y Sant Miquel de Cuixà como los más importantes; sedes episcopales como la de Seu d'Urgell y el obispado de Egara en Terrassa (Vallès occidental); un sinnúmero de pequeños monasterios e iglesias: Sant Miquel de Fluvià (Alt Empordà), Sant Miquel de Cruïlles (Baix Empordà), Sant Esteve de Tavernoles (Osona), Santa Cecilia de Montserrat (Bages), Sant Pere de Ponts (Noguera), Sant Cugat de Salou (Bages). Como síntesis genial de este primer románico hemos de destacar la colegiata de Sant Vicenç de Cardona (Bages), edificio perfectamente resuelto dentro de esta sintaxis románica. En otro orden tipológico, hemos de destacar los magníficos claustros de Sant Cugat del Vallès y de la catedral de Girona, y las torres campanario de este mismo edificio y de Sant Salvador de Breda (Selva).

El siglo XII significa para el románico catalán un progresivo avance del decora-

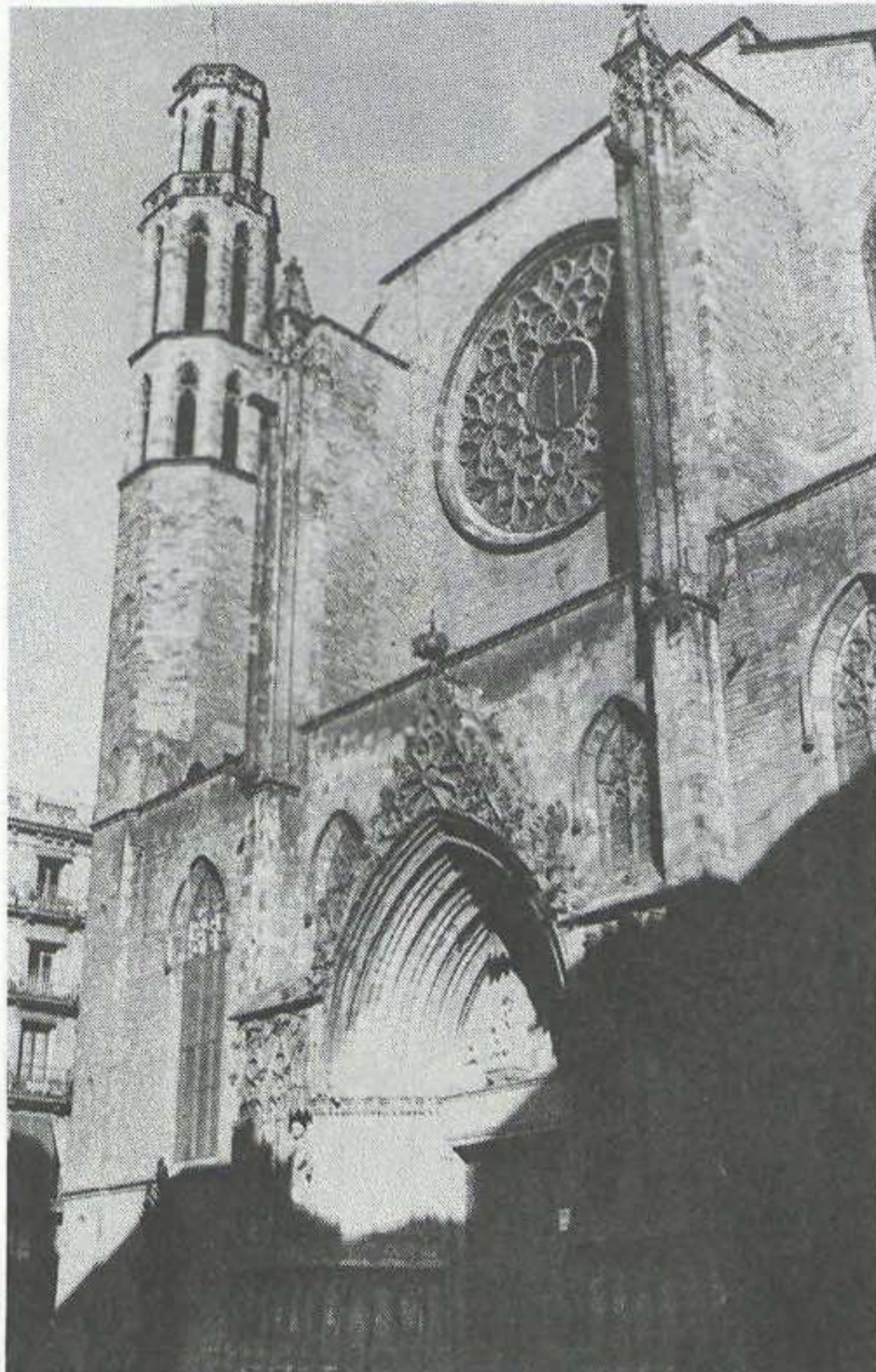
tivismo y abarrocamiento de las soluciones institucionalizadas en el siglo anterior, sin que se produzcan cambios esenciales en los esquemas base. Destaca, sin embargo, por su insólito arcaísmo el conjunto de las iglesias de la Vall de Boí: Santa María y Sant Climent de Taüll, Sant Joan de Boí, Durro, Barruera y otras varias. La renovación que se producirá en este momento vendrá de nuevo íntimamente relacionada con los cambios en el marco político: el progresivo avance sobre los territorios aún ocupados por los árabes comportará un cambio en los centros de interés de los condes barceloneses. Lo que significaron para sus antepasados los grandes cenobios benedictinos de Ripoll, Cuixà o Canigó, lo será para los actuales condes los grandes monasterios cistercienses de la Catalunya Nova: Poblet (Conca de Barberà), Santes Creus (Alt Camp) y Vallbona de les Monges (Urgell); grandes construcciones que enlazan claramente el románico con las corrientes posteriores.

Este nuevo proceso vendrá íntimamente vinculado con las transformaciones que se producen en el panorama social: con la consolidación del poder de los condes de Barcelona sobre las demás casas y la consecuente degradación del sistema feudal surge con gran fuerza el concepto de ciudad, y la forma arquitectónica que adoptará esta nueva forma de organización colectiva será el gótico.

Góticas serán las catedrales de las ciudades que ahora conocen su gran desarrollo: Barcelona, Manresa (Bages), Tarragona, Lleida, Castelló d'Empúries; góticos serán sus palacios civiles más importantes: Casa de la Ciutat y Palau de la Generalitat en Barcelona, Palau de la Paeria en Lleida, y gótica será la propia estructura urbana de muchos de los núcleos de Cataluña. Un edificio se alza como síntesis magnífica de este nuevo estilo: la iglesia de Santa María del Mar, en Barcelona, resumen genial de esta nueva forma de arquitectura.

Evidentemente el período gótico es otro momento de máxima creatividad de la arquitectura catalana; pocas características comunes tiene con otros movimientos contemporáneos del resto de Europa: frente a la dominancia de los ejes verticales en el gótico francés, Cataluña desarrolla el concepto isotrópico del espacio; lo que en toda Europa es máxima verticali-

Santa María del Mar, en Barcelona.



dad de todos los elementos de fachada (ritmos, cubiertas, pináculos) en nuestro país es horizontalidad (molduras continuas, azoteas planas), el sistema articulado de arbotantes y contrafuertes se convierte aquí en simples contrafuertes interiores incluidos en series de capillas laterales; la gran transparencia de los muros de cerramiento, máximo logro del gótico de origen francés, es en Cataluña predominio del macizo sobre el hueco.

Este brillante desarrollo se interrumpe en el siglo XV, con la unión de las coronas de Aragón y Castilla; el centro del poder político se traslada de Barcelona a la corte castellana, encontrándose Cataluña inmersa en una orientación general del país hacia América, evidentemente contrapuesta con la tradicional vocación catalana de nación sustancialmente mediterránea. En nuestro país apenas se encuentra algún que otro ejemplo aislado de la arquitectura renacentista, manierista o barroca (nueva fachada del Palau de la Generalitat en Barcelona, fachada principal de la catedral de Tortosa, escalinata y fachada sur de la catedral de Girona), que el resto de España desarrolla en este momento con inusitada brillantez; Cataluña sigue cons-

truyendo y desarrollando los anacrónicos sistemas góticos sin ninguna capacidad creativa, las nuevas tendencias que se desarrollan en el exterior se aplican tan sólo en los elementos ornamentales accesorios.

Este proceso culmina a principios del siglo XVIII con la entrada de las tropas de Felipe V y la inmediata pérdida de las libertades nacionales catalanas. Sorprendentemente Cataluña se sobrepone a este desastre e inicia una extraordinaria recuperación económica, y mientras los organismos estatales importan los elementos neoclásicos de origen francés para sus construcciones oficiales (Edificio de la Lonja de Barcelona, Universidad de Cervera, edificaciones de la Ciudadela de Barcelona), el pueblo desarrolla de forma brillante la arquitectura neobarroca, como símbolo ilusionado de su pérdida identidad nacional.

Este desarrollo sigue su curso con altibajos, motivados por la inestabilidad de la situación política española, hasta la última mitad del siglo XIX. En este momento, Cataluña inicia la industrialización generalizada de todo el país; el alto nivel económico que alcanza, contrapuesto con la pobreza general del resto del Estado, mueve al pueblo catalán a una gran empresa colectiva de recuperación política y renacimiento cultural, La Renaixença. En el ámbito arquitectónico este movimiento se conoce con el nombre de Modernisme. La obra de los grandes arquitectos Antoni Gaudí (casas Batlló y Milà, Parc Güell), Josep Puig i Cadafalch (casas Terrades y Amatller, fábrica Casarramona), Lluís Domènech i Montaner (hospital de Sant Pau, restaurante de la Exposición de 1888, editorial Montaner y Simón) y una interminable lista de nombres, se extiende por toda Cataluña, configurando el más interesante conjunto de arquitectura de la Europa de fines del pasado siglo y principios del actual.

Jordi Ambròs Monsonís

Arquitecto colaborador de los Servicios del Patrimonio Artístico.

Las catedrales de Barcelona y Gerona, ejemplo del arte gótico catalán.

La decoración escultórica de la fachada de la catedral de Tarragona fue contratada en 1277 por el maestro Bartomeu.

La palabra gótico, derivada literalmente de godo, fue acuñada por los humanistas italianos del Renacimiento para calificar peyorativamente el arte de la Edad Media. Actualmente se emplea en una acepción más restringida, y designa el estilo que sucedió en Europa al arte románico. En numerosas ocasiones se ha pretendido sustituir el término gótico por impropio, ya que los godos no tuvieron parte alguna en la creación de este arte, por otro más adecuado, como arte ojival o arte francés, no habiendo obtenido la aprobación general.

El arte gótico, que tuvo una gran incidencia en Cataluña, como lo demuestran multitud de monumentos y figuras, se divide en tres campos: arquitectura, escultura y pintura.

Arquitectura

En la madurez del estilo románico los arquitectos habían extendido la bóveda a todo el edificio, pero para lograrlo tuvieron que sacrificar el espacio y la luz, ya que cuanto más ancha es una bóveda de cañón, mayor robustez exige en muros y otras partes sustentantes. En el segundo cuarto del siglo XIII los progresos de las técnicas de la construcción permitieron a los arquitectos construir iglesias más grandes, más elevadas y mucho mejor iluminadas.

La arquitectura gótica catalana, caracterizada por la simplicidad de volúmenes, la tendencia a la unificación del espacio interior y la parquedad decorativa, deriva del estilo desarrollado en las iglesias del sur de Francia. A diferencia del gótico del norte y centro de Europa, e incluso del de Castilla, anhelante de ganar alturas, el catalán, según exacta expresión de Lavedan, parece experimentar una suerte de *avidez espacial*.

San Jorge, en la puerta de la Generalitat.



Virgen de la Merced. Talla de Pere Moragues.

La amplitud, la supresión máxima posible de soportes en los interiores, la unificación del espacio de los mismos nacen menos de criterios utilitarios que del sentimiento estético. Gusto por los muros desnudos y por los vigorosos contrafuertes, economía de medios y predominio de las horizontales, crean sistemas estructurales de extrema sobriedad, vigente todavía cuando el estilo flamígero dominaba en Europa.

En las grandes estructuras dedicadas al culto, los arbotantes constituyen un elemento de excepción, dado que, en los templos de tres naves, estas suelen ser de la misma altura, con lo que la función de los arbotantes es sustituida por poderosos contrafuertes, entre los cuales se disponen las capillas. A este tipo corresponde la catedral de Barcelona, iniciada en 1298, la iglesia de Santa María del Mar, también en Barcelona, y la catedral de Gerona, con su amplísima nave única. La de Palma de Mallorca, en cambio, es diferente, ya que las naves laterales son de menor altu-

ra que la central y reaparecen los arbotantes.

El estilo gótico catalán nos ha legado también numerosas construcciones civiles: lonjas —Barcelona, Valencia, Palma de Mallorca—, ayuntamientos —Barcelona— y palacios.

Escultura

En cuanto a escultura, la infinita variedad de los capiteles de las naves y claustros románicos fue sustituida en el estilo gótico por una escultura floral uniforme, que se pierde en las alturas de las naves y columnas. La escultura iconográfica dejó casi de ser usada en el interior de los templos y alcanzó, en cambio, gran desarrollo asociado a la arquitectura de las fachadas.

Los artistas evocaron en estas fachadas los grandes misterios de la Redención, del Juicio Final y la historia de Cristo. Por tanto, las fachadas de los templos góticos son espejos de las creencias y conocimientos de la época. La ornamentación, al igual que la estatuaria, buscó su inspiración en la imitación de la realidad. La extraordinaria habilidad de canteros y tallistas se aplicó en dar a la misma osatura del edificio el valor de una decoración.



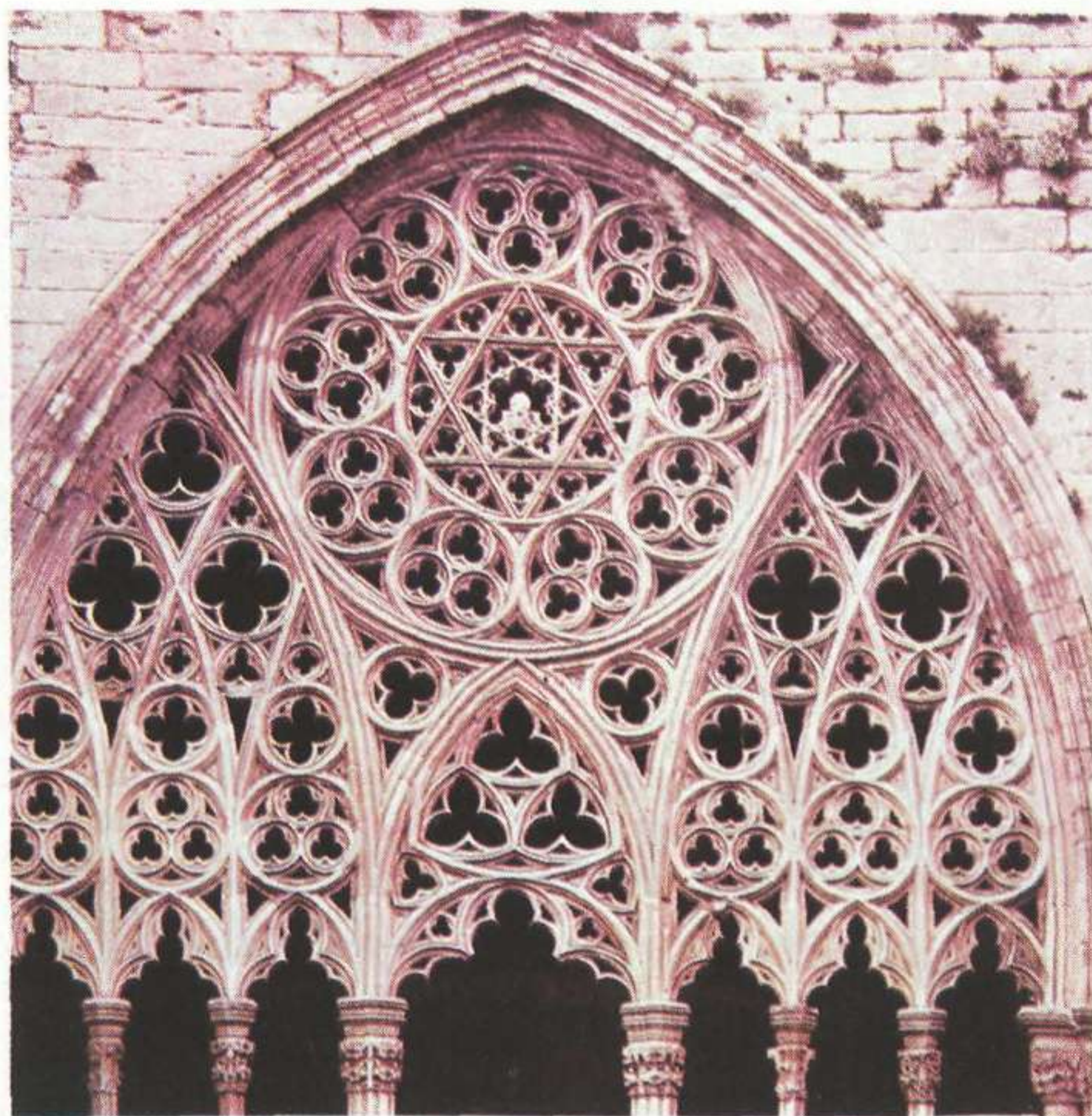
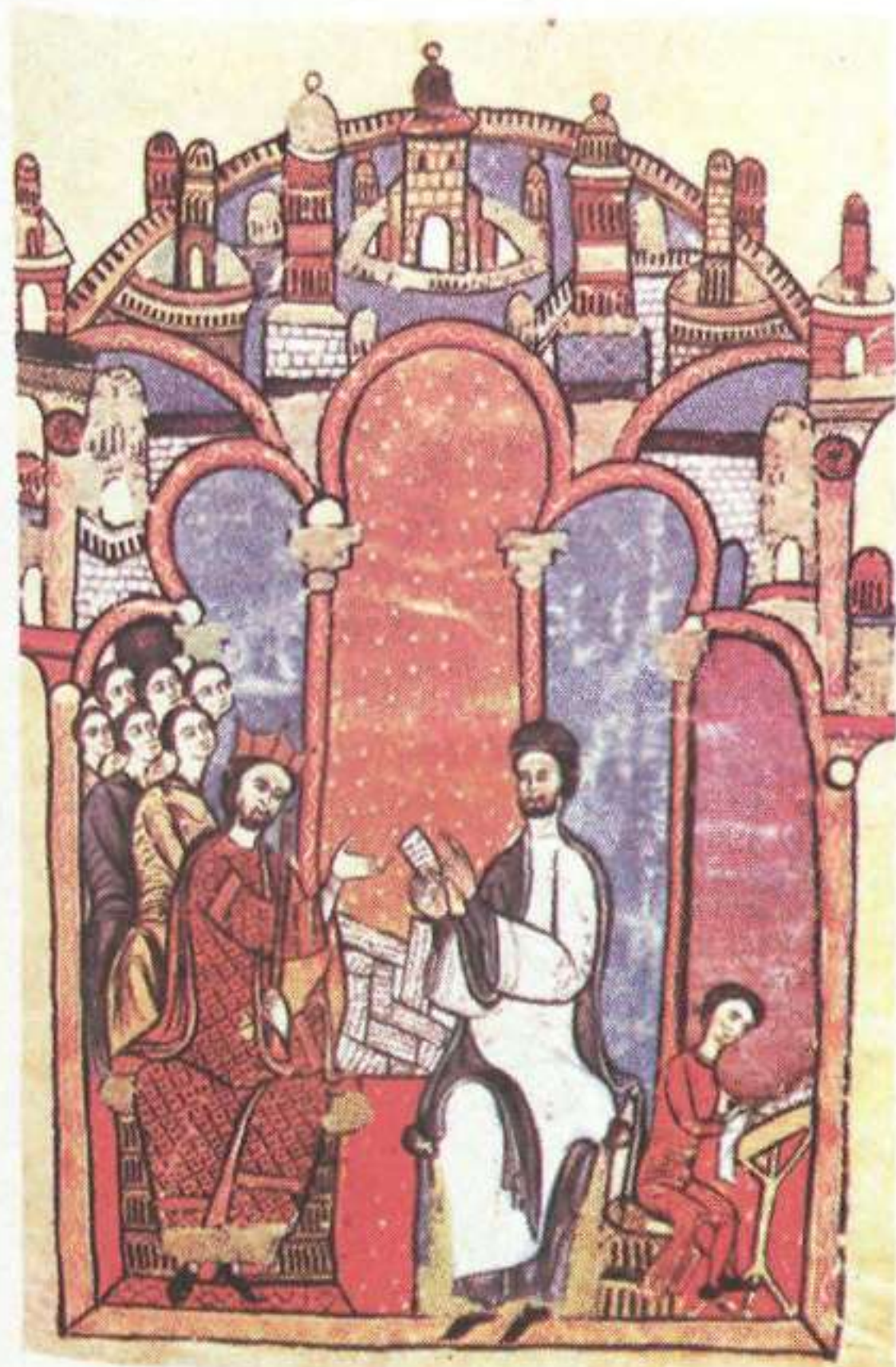
Fachada de la Catedral de Tarragona.

Destacan por su ejecución la catedral de Tarragona, cuya decoración escultórica de la fachada contrató en 1277 el maestro Bartomeu, los sepulcros de Lisenda de Moncada en el Monasterio de Pedralbes y de la condesa Ermesinda en la catedral de Gerona.

Pintura

La pintura gótica constituye uno de los capítulos más coherentes, expresivos y brillantes del arte en Cataluña. La pintura gótica presenta, frente a la románica, una riqueza mucho mayor de temas, ritmos, formas, flores y, sobre todo, una tendencia al naturalismo. Predomina la pintura religiosa, en la cual se impone, tanto en miniaturas como en retablos, el concepto secuencial de ir narrando en una serie de escenas dispuestas en distintos encuadres los acontecimientos de una historia.

En la técnica vemos tres modalidades principales: la pintura al temple con pigmentos disueltos, probablemente miel para las miniaturas, la pintura al temple de huevo para las tablas metódicamente recubiertas de yeso y la pintura al óleo para la decoración en murales. Los frescos de multitud de parroquias catalanas dan fe de la importancia del arte gótico en esta región.



Claustro de la Catedral de Vic.





La catedral de Gerona es un ejemplar típico de la arquitectura gótica catalana autóctona. La catedral comenzó a construirse en el año 1312, pero es probable que se utilizara un proyecto que existía ya desde finales del siglo XIII. En realidad, la fachada barroca que hoy vemos se construyó en el siglo XVIII y aún podría decirse que la terminación de la catedral ha tenido lugar en nuestros días.

La catedral de Gerona es muy conocida por tener la nave más ancha del mundo: 23 metros, con una altura de 35,20. Es, como se sabe, construcción de una sola nave. Pero otras singularidades posee la catedral dentro del gótico. Por pertenecer al gótico catalán, la catedral es distinta a las restantes del gótico peninsular. En el exterior, los contrafuertes, tan pegados a los muros del edificio, señalan ese carácter autóctono que decimos y en ellos los arbotantes no son más que una excusa.

Por lo que se refiere al interior, pueden señalarse dos épocas distintas del gótico en la construcción. Una, con un gótico del siglo XIV, corresponde a las tres naves con deambulatorio y da una sensación de alegría y transparencia con el juego de columnas y haces de nervios y bóvedas. La otra, con gótico del XV y XVI, corresponde a la nave única ya mencionada, con un conjunto más sombrío, como señalan los especialistas que es el gótico de este tiempo en que fue construida esta parte de la catedral.

Las catedrales, aparte su principal función religiosa, no sólo son arte. Las catedrales tienen un alto valor cultural e histórico. La historia de la catedral de Gerona tiene un valor que se desborda de lo local. Tomando la catedral como institución –no

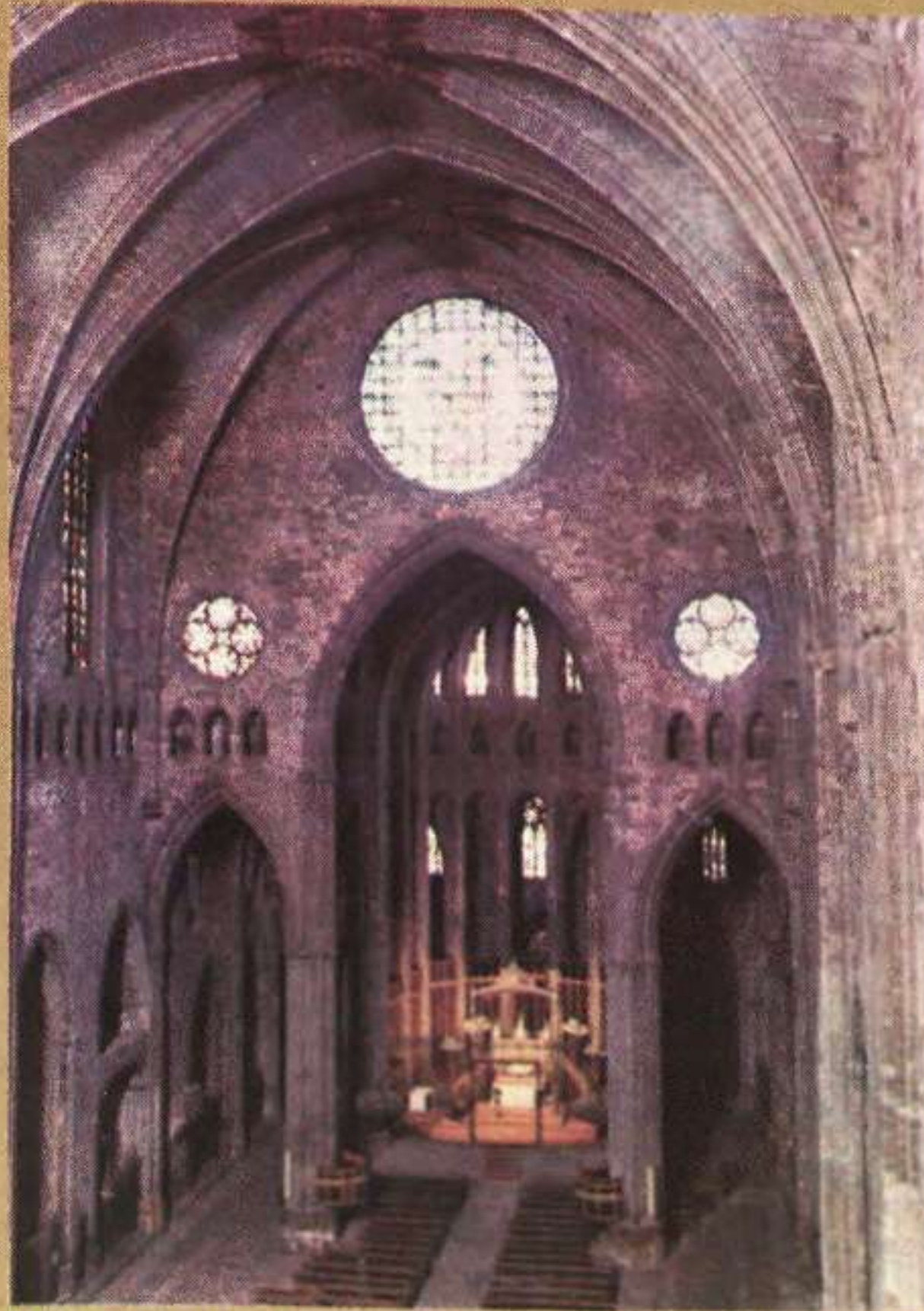
Trabajo en metal y esmalte.



Claustro.



refiriéndonos sólo a «ésta», la catedral gótica de Gerona— se posee constancia documental escrita de otras dos catedrales anteriores: una, que pudo ser un templo restaurado, si no construido de nueva planta en tiempos del obispo Teotario (siglo IX), y la otra fue la catedral románica construida por el obispo Pedro Rotger, ayudado por su hermana la condesa Ermesendis. Antes puede pensarse que con la paz constantiniana se construiría la primera catedral gerundense, o quizá, se habilitó para el culto cristiano el templo romano que existió en el altozano que domina la ciudad. También se piensa que los diversos obispos de los tiempos visigóticos debieron tener su seo o catedral, aunque de ello no exista documentación escrita alguna.



Nave central.



Escultura en la autopista

José María F. Gaytán

La obra del hombre no destruye el paisaje, sino que lo humaniza.

234 artistas de 12 países participaron en 1974 en el concurso convocado por la Fundación General Mediterránea.

Del «Clot del Medol» al Decreto del «uno por ciento», un generoso intento de no destruir la Naturaleza con la técnica.

Pero vamos a detenernos en uno solo de estos puntos, que es, comunitariamente, el más característico del tiempo en que vivimos: el paisaje, con todo lo que comporta y le acompaña. En la mente —y en el corazón— de todos está el reciente Decreto llamado «del uno por ciento cultural», según el cual este porcentaje de todas las obras públicas financiadas por el Estado será destinado a la realización de trabajos artísticos, de decoración y embellecimiento e integración de las mismas en su entorno cultural. Y se calcula, en principio, que serán de tres mil a cuatro mil los millones de pesetas que se canalizarán cada año por esta vía hacia los fines indicados. «Es la disposición más importante —afirmó en unas recientes declaraciones el ministro de Cultura, Pío Cabanillas Ga-

Douglas A. Senft: aluminio; 5 metros de diámetro.



Art Brenner: hierro; 12 metros de altura.

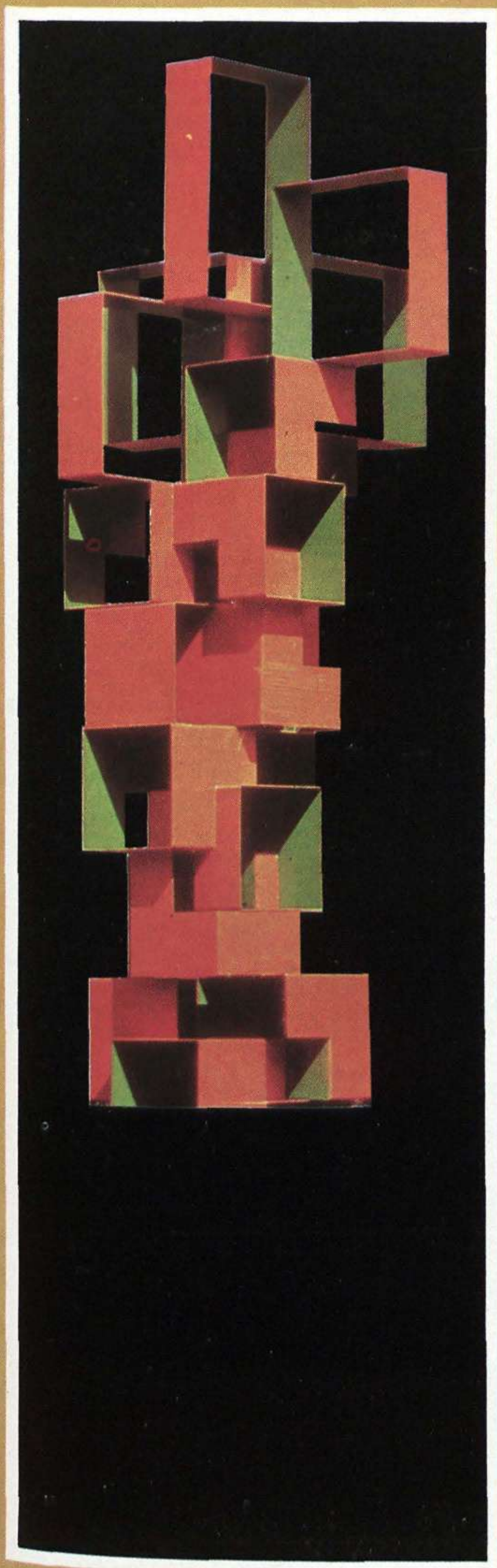


Arrancar una flor, interferir una sinfonía, apagar la sonrisa de un niño, «asesinar» un paisaje: he aquí, quizá, cuatro de los grandes crímenes sociales que podemos cometer en el presente, y que, por desgracia, cometemos con excesiva frecuencia. Existe, por ello, una responsabilidad colectiva de participación para evitar, en la medida de nuestras posibilidades, que así suceda; una responsabilidad moral que parte de nuestro propio hogar, de nuestra propia familia y llega hasta las más altas esferas de nuestra convivencia.

llas— dictada hasta hoy para la protección del artista en nuestro ordenamiento jurídico».

Algunos precedentes

Por fortuna, no partimos de cero; existen algunos hechos anteriores que apuntaban ya, venturosamente, hacia esta noble iniciativa. En el tramo de La Junquera-Salou de la Autopista del Mediterráneo, allá donde circunda el acueducto romano



Ricardo Ugarte: hierro laminado; 9,5 metros de altura.

de Tarragona, se construyó un aparcamiento y se llevó a cabo un apreciable trabajo de iluminación nocturna.

Antes, en 1930, el 14 de Septiembre, tuvo lugar en pleno «Clot del Medol» un concierto de la pianista Rita Brosa y el violonchelista Juan Gilbert; allí, en la cantera donde los romanos hallaron la piedra precisa para la muralla tarraconense; a cielo abierto, en un gran cráter de cincuenta metros de anchura, cien de longitud y veinte de profundidad, en cuyo centro se alza «l'agulla del Medol», medición exacta de lo excavado, y única pieza sólida que se conserva en el lugar. A siete kilómetros de la ciudad, se encuentra prácticamente tal cual lo dejaron los romanos, cubierto al paso de los años por una vegetación exuberante, especialmente de coníferas, en cuyo torno existe ya un magnífico parque natural.

Pensemos, incluso, en el madrileño Museo de escultura, al aire libre, de la Castellana, bajo el paso elevado que une Eduardo Dato y Juan Bravo, sede ya de la discutida «Sirena Varada» de Chillida, y presta a recibir una obra de Joan Miró que completará su indiscutible valía.

Escultura y poesía

Estas o similares ideas llevaron a la realización más completa de que disponemos hoy en nuestra geografía, en Cataluña, a los márgenes de la propia Autopista del Mediterráneo, entre Gerona y Tarragona. En efecto, con frecuencia contemplamos un paisaje destrozado por la obra del hombre; una obra que busca el progreso, pero que salta sin meditarlo sobre la cultura de los siglos que sólo la Naturaleza escribe y esculpe con su único e incompañado lenguaje. Y el hombre mutila, rasga, aniquila la belleza que sólo la mano invisible que todo lo guía y regula dibujó, diseñó, esculpió, trazó, esbozó, sembró, fructificó en el horizonte para gozo de todos y cada uno de nosotros.

Lo absurdo era pensar que no cabía unir ambas realidades, hermanarlas, abrazarlas, convertirlas en un todo prodigioso; conciliar lo eterno con lo efímero, lo vertebral con lo humano, lo permanente con lo transitorio, la Creación con lo creable. ▶▶



A. M. Santonja: acero metalizado en zinc; 8 metros de altura.

Escultura en la autopista ●

Pienso que así nació la idea en el Patronato de Autopistas de la Fundación General Mediterránea, con el apoyo de Bankuni6n y de Autopistas Concesionaria Espa6ola S.A., para convocar su I Concurso Internacional de Escultura destinado a humanizar aquella obra ingente, en una visi6n aut6nticamente po6tica del quehacer t6cnico.

228 maquetas

Y acudieron trece artistas franceses, siete ingleses y alemanes, seis italianos y polacos, cinco canadienses, cuatro estadounidenses, uno de Venezuela, Suiza, Iraq y Austria, y el resto, hasta un total de 234, de Espa6a. Incluso, fuera de concurso, intervinieron Joan Mir6, Calder, Alfaro, Subirach y Chillida. Corri6 el a6o 1974.

Seleccionada una veintena de obras, entre las 228 maquetas, sus autores acudieron al propio terreno para realizar all6 sus esculturas, con las enormes dificultades que ello entra6aba. El norteamericano Mike Baur dibuj6 en el suelo la suya, exca-

v6, y utiliz6 el hueco para el encofrado: lo rellen6 de hierro y lo dej6 fraguar; dos gruas de 70 toneladas sacaron la obra, una mole de 70.000 kilos de peso, de 10 por 6 metros, de hierro y cemento, hasta situarla en su sitio.

Art Brenner, canadiense que resid6 en Par6s, hubo de buscar sustentaci6n para las 90 toneladas de cemento de su «Dios del Sol». El «Golpe de Mar», de Alfaro, cambia su forma seg6n se mueve quien lo contempla. Fernando Alba realiz6 una obra absolutamente curva, sin una sola superficie recta.

Finalmente, en la A-17, en la A-2, en la A-7 y en la R-2, en ambos lados de la gran ruta, se alzan airosas las obras de Douglas A. Senft, Art Branner, Francois Sthaly, Marcel Floris, Amadeo Gabino, Nona, Angel Orensanz, Adolfo Virseda, Ricardo Ugarte, Marcel Mart6, Mar6a Luisa C6ceres, Juan Gardy-Artigas, Chung-Hung, Angel Mateos, Fernando Alba, Agust6n Ross6, Mike Baur, y A.M. Santonja. Los dos restantes seleccionados tuvieron dificultades

Amadeo Gabino: acero inoxidable; 7,8 metros de altura.



Agust6n Ross6: piedra caliza; 1,50 x 1,70 x 3,30 metros.

y no pudieron asistir a la fase de realización de sus esculturas.

Arte y carretera

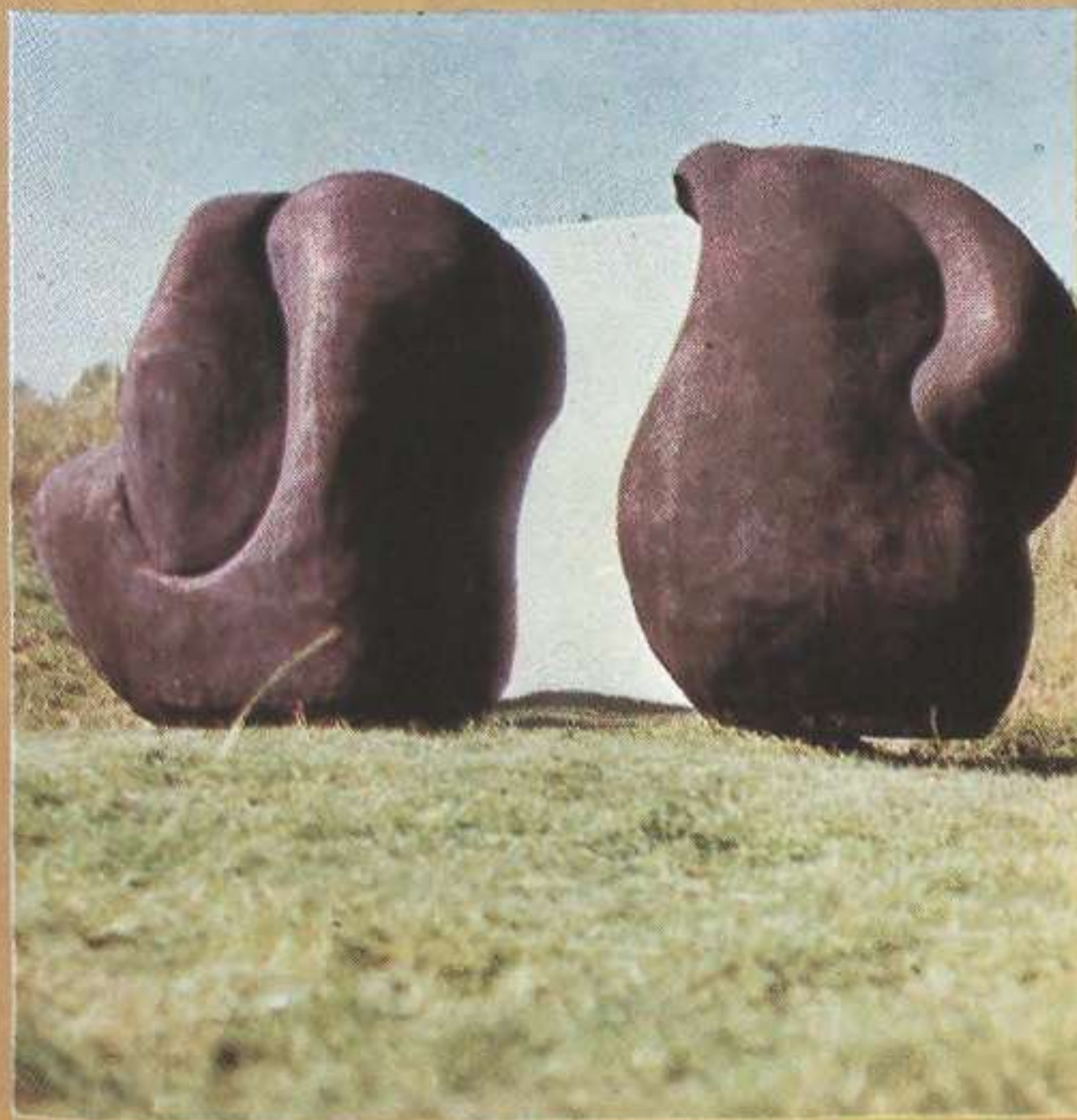
En total, dicho queda, 234 artistas –37 mujeres y 197 hombres– presentaron 228 anteproyectos al Concurso: 8 conjuntos ambientales y 220 esculturas aisladas, 48 figurativas y 180 no figurativas, con materiales, en orden de su preferencia de uso, como el hormigón, acero, hierro, aluminio, piedra, bronce, sintéticos y madera. Artistas consagrados y noveles compitieron limpiamente por los cinco premios convocados, de la misma dotación y categoría, uno de ellos para menores de veinticinco años.

A la exposición de maquetas en el románico Monasterio de Sant Pere de Galligant, presidida por el titular de la Fundación José Ferrer Bonsoms, siguió otra en el barcelonés Palacio de la Virreina, y, luego, culminación del proyecto. Aquí mismo, en estas páginas, nos acompañan algunas de ellas en su espérida y cromática realidad.

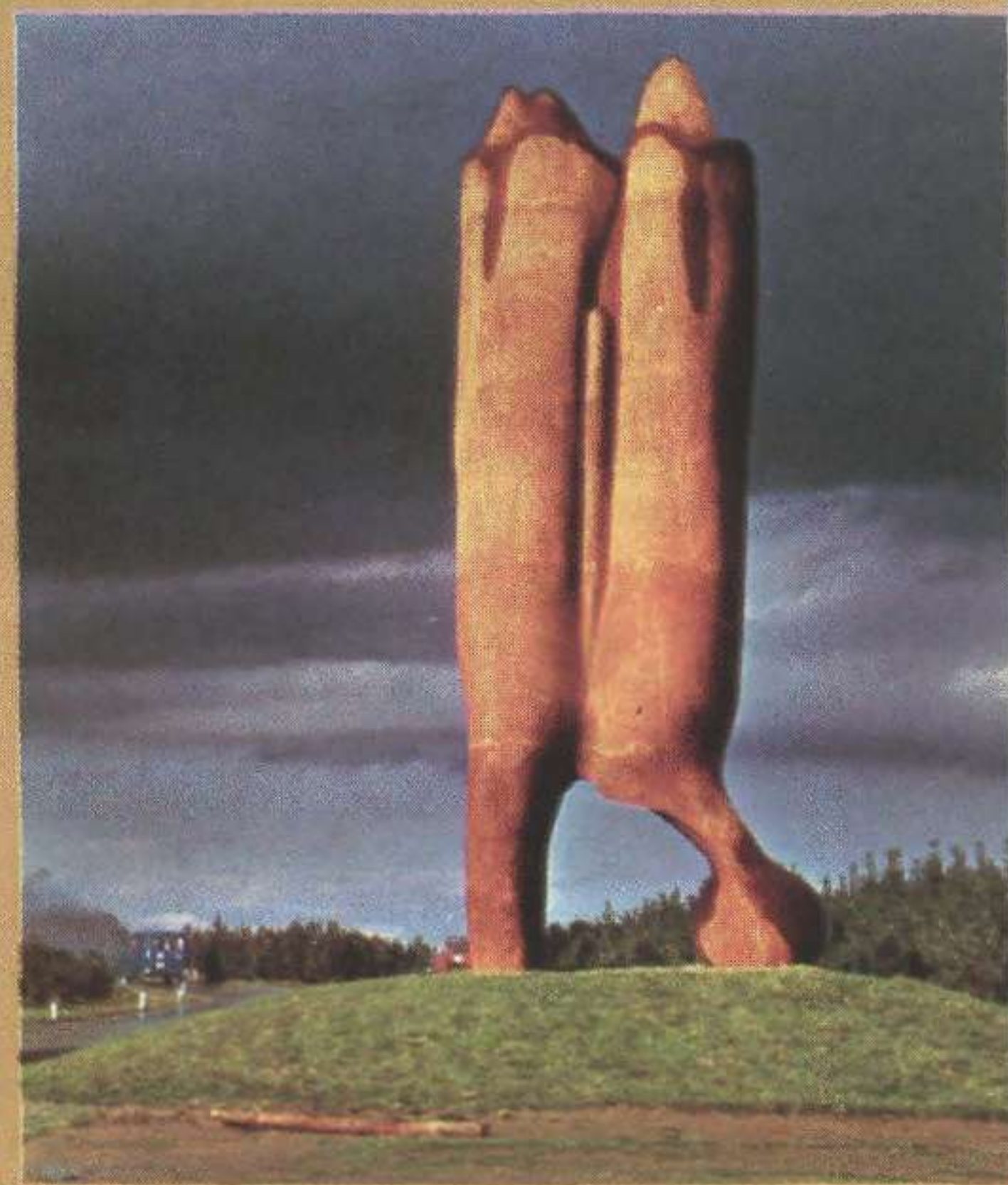
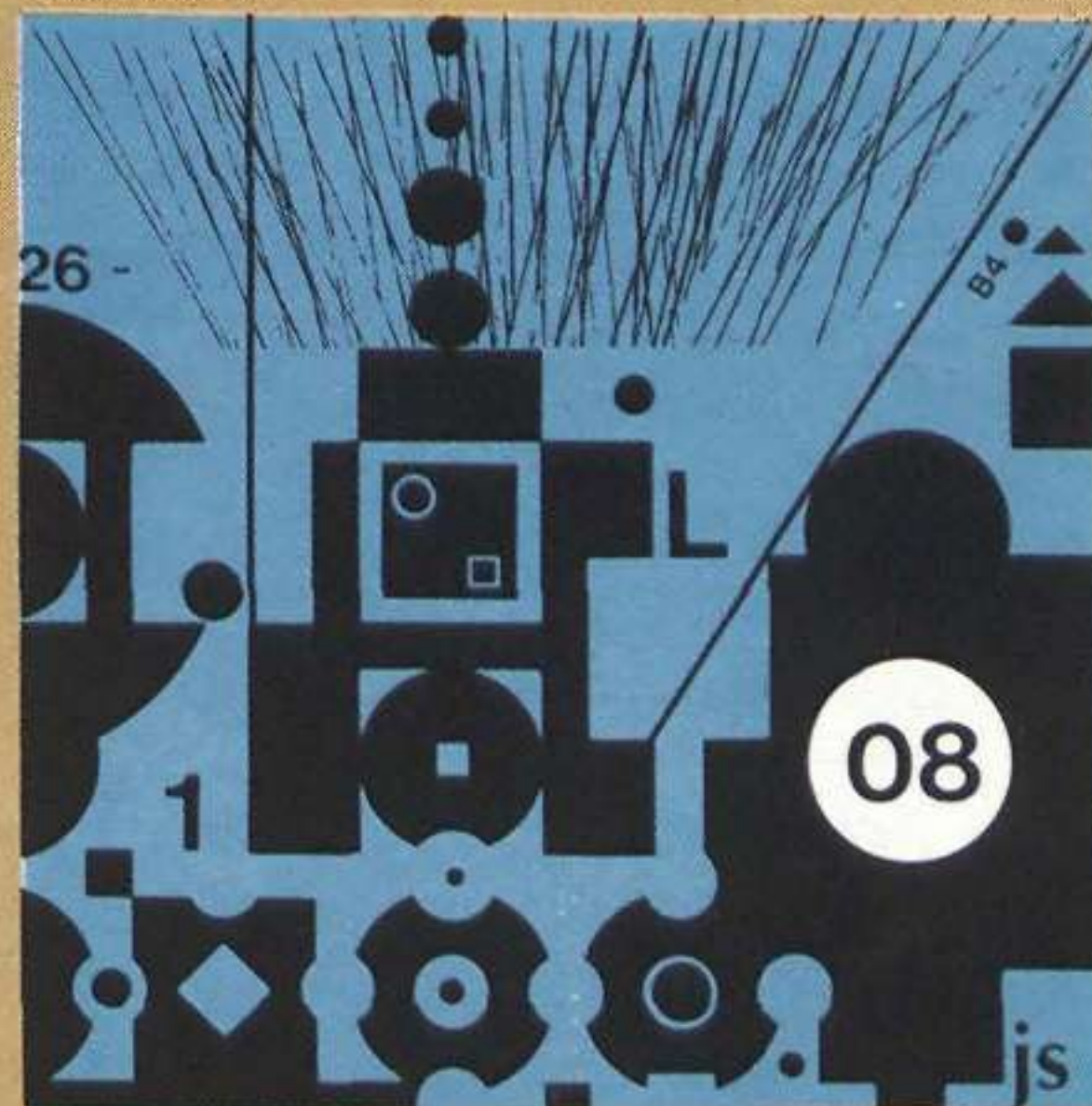
Autopistas Concesionaria adoptó la idea de proponer planteamientos similares en todas sus obras posteriores. Allí, en la del Mediterráneo quedó abierto un nuevo camino que nos demuestra hasta la saciedad que arte y carretera no son conceptos paralelos llamados a no encontrarse jamás, sino que pueden avanzar estrechamente, entrañablemente unidos, en busca de un destino común para cada viajero y para cada recorrido.

Y, así, el incontenible viaje del hombre hacia lo eterno, puede ser más agradable, más placentero, más sedante, más sereno, y, porqué no decirlo, más intensamente humano.

María Luisa de Cáceres: hormigón y placa de acero; 2,5 metros de altura y 3,75 de largo.



Angel Orensanz: hierro; 3,15 metros de altura.



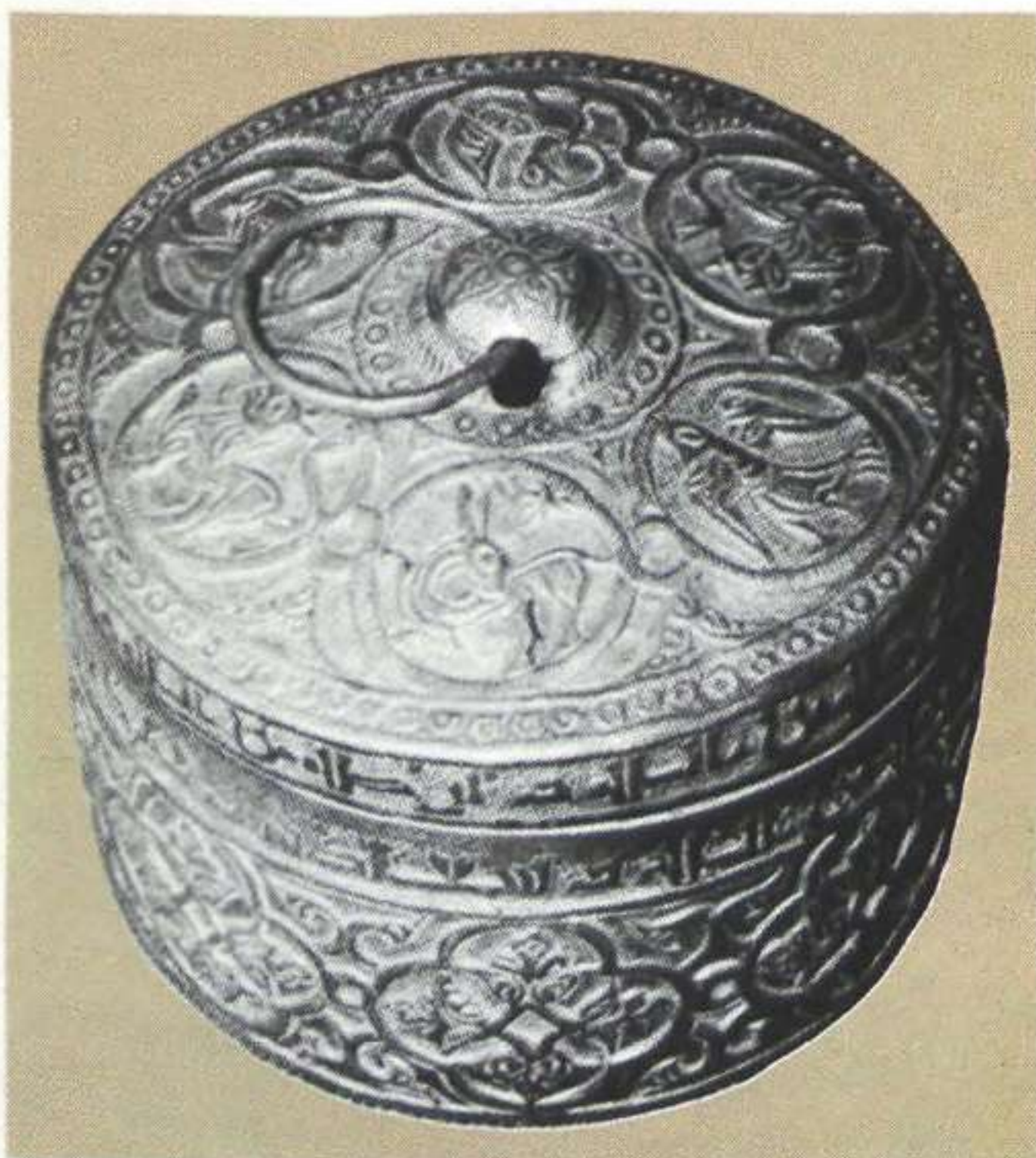
Juan Gardy-Artigas: cemento; 10 metros de altura.

Arte medieval gerundense

Pere Freixas i Camps

Las comarcas de Gerona poseen una notable cantidad de monumentos y obras de arte mueble, en particular, de época medieval. Dedicamos este breve espacio para mostrar algunos ejemplos ausentes o escasamente reproducidos en la bibliografía que existe sobre el tema y, por ello, poco conocidos.

Probablemente una de las construcciones de mayor relieve correspondiente al período prerrománico en su versión mozárabe, es la llamada *Porta Ferrada* (siglo X) del Monasterio de *Sant Feliu de Guixols* (*Baix Empordà*). Lo conservado constituye acaso la mínima muestra de un edificio desaparecido, civil o religioso. En la actua-



Caja arábica. Procede de la ex Colegiata de Lladó (*Alt Empordà*). Siglo XI.

lidad sirve de pórtico o galilea al templo cuya fachada románica, terminada en frontón y provista de fajas lombardas, pertenece al siglo XI, momento en que Catalunya adoptó los modelos constructivos del norte de Italia. Idéntica síntesis de estilos ofrece la iglesia de Santa Coloma de Fitor (*Baix Empordà*); posee dos naves de los siglos X y XII respectivamente, con sendos ábsides, el más primitivo de los cuales muestra en la mitad de su paramento exterior el característico «opus spicatum», visible asimismo en otros muchos ejemplos gerundenses: *Sant Pere de Roda* (944), *Sant Esteve de Canapost* etc. El segundo ábside y el campanario forman parte de la ampliación llevada a cabo a

Monasterio de *Sant Quirze de Colera* (*Alt Empordà*) Siglo XII.



Iglesia de Santa Coloma de Fitor (*Baix Empordà*). Siglos X y XI.



Iglesia de *Santa María d'Escales* (*Alta Garrotxa*). Siglo XII.

finis del siglo XI o principios del siguiente, de acuerdo con el formulario lombardo.

El proceso de degradación técnica que viene sufriendo una gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico, en especial aquellos edificios que se hallan en zonas despobladas y de difícil acceso, constituye una de las máximas preocupaciones para quienes tienen a su cargo y sienten como propia la responsabilidad de conservar este patrimonio. Recientemente han surgido entidades y grupos de amigos más o menos organizados, cuya actividad ha dado ya resultados positivos. En este sentido, «*Art en Perill*» organiza anualmente campañas de trabajos en la comarca del *Alt Empordà* consistentes en labores de

desescombro y de mantenimiento. Con todo, existen en esta misma comarca grandes conjuntos edilicios a los que grupos de esta índole no pueden llegar.

El monasterio de *Sant Quirze de Colera*, declarado Monumento Histórico-Artístico, es uno de ellos. Lejos de las posibilidades modestas de un grupo local, este singular ejemplo románico reclama la urgente atención y ayuda estatales.

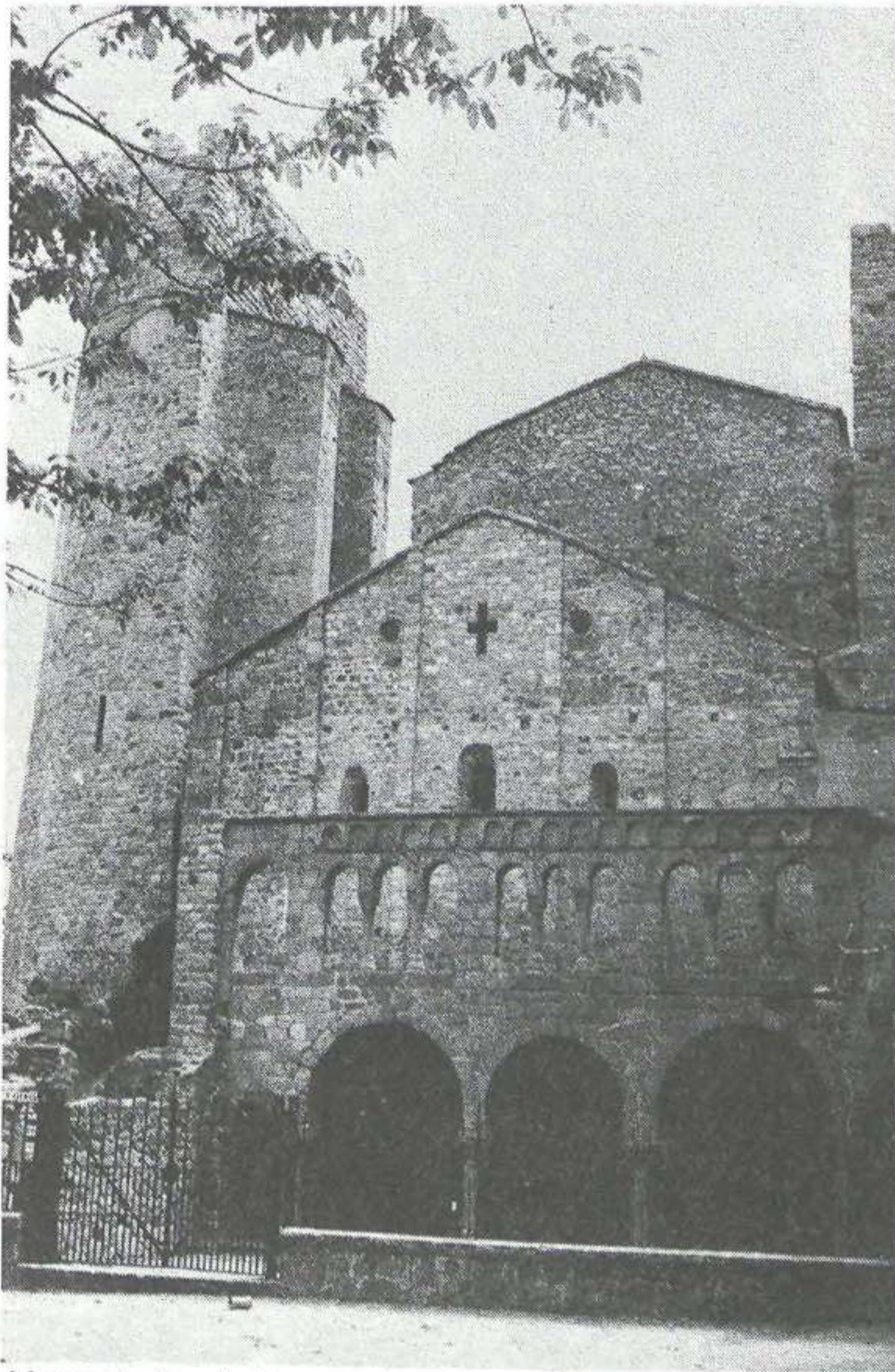
En el ámbito de las artes plásticas, durante el siglo X surgió en ambas vertientes de la zona oriental de los Pirineos un foco artístico de capital importancia para la formación y desarrollo de la escultura románica. A los ejemplos conocidos de las aras



Monasterio de *Sant Pere de Galligans*. Girona. Detalle del rosetón. Siglo XII.

de altar (Catedrales de Girona i Elna), de los relieves de Sant Andreu de Sureda y Arlés-sur-Tech, es preciso añadir una caja arábiga procedente de la ex Colegiata de Lladó (*Alt Empordà*), decorada con animales fabulosos entre ornamentación vegetal orientalizable. La tapa cilíndrica contiene una inscripción en caracteres árabes, en la que se implora la protección de Alá para el poseedor y los suyos.

El desarrollo de la escultura monumental a lo largo de los siglos XI y XII desde estos ejemplos de contenido diverso y en el que se asocian tanto elementos del mundo oriental y musulmán como del Occidente romano y cristiano, alcanzó su más brillante expresión en la portada del Monasterio de Ripoll y en los claustros de la Catedral de Girona y de los Monasterios de Sant Daniel y Sant Pere de Galligans en la misma ciudad. Recientemente hemos podido descubrir la paternidad del rosetón de este último monasterio en favor del



Monasterio de *Sant Feliu de Guixols* (*Baix Empordà*). *Porta Ferrada*. Siglo X.

maestro Pere, lo cual, dadas las semejanzas de este rosetón con el claustro de la catedral, permite sospechar la existencia en Girona de un importante taller de escultores de carácter efectivamente autóctono, activo durante la segunda mitad del siglo XII. En este taller se formaron, a su vez, una serie de escultores que durante el siglo XIII protagonizaron una sensible evolución técnica e iconológica. Entre ellos destaca el maestro Bartomeu, el cual aglutina gran parte de la actividad escultórica gerundense del «doscientos» (Calvario, Museo de Arte de Girona; Sepulcro de Pedro III el Grande, Monasterio de Santes Creus). Por otra parte, otro foco artístico centrado en *Sant Joan de les Abadesses* (1250, *Santíssim Misteri*) caminaba al mismo tiempo hacia las nuevas formas del humanismo gótico llegado de la vecina Francia, la presentación de cuyas manifestaciones en las comarcas de Gerona dejamos para una próxima ocasión.



Monasterio de *Sant Joan de les Abadesses*. *Santíssim Misteri*, detalle. 1250.

Con el tratado de Corbeil, el conde Borrel II consigue de hecho la independencia de Cataluña.

La unión del feudalismo de la montaña y de la actividad marinera del litoral, base de la sociedad catalana.

La etapa más importante en la formación histórica de Cataluña comprende desde la «marca» carolingia en el siglo VIII hasta la unidad condal catalana en el siglo XI, bajo la hegemonía de la Casa de Barcelona, cuando, a través del corredor de la Marca, la incipiente cultura europea toma contacto con la plenitud de la España musulmana. Las relaciones que se establecen entonces abarcan desde el llamado renacimiento carolingio hasta la canalización del oro del Sudán, al otro lado de los Pirineos.

También es interesante resaltar la trayectoria de Cataluña dentro de la Comunidad de Aragón en sus dos vertientes, hispánica y europeo-mediterránea.

Es la época en que Cataluña pasa de gran potencia europea, en los siglos XIII y XIV, a pequeña potencia peninsular, como resultado de la crisis del siglo XV, que la margina del gran desarrollo industrial que tiene lugar en ese momento.

Otro aspecto interesante de la formación histórica de Cataluña tiene lugar con la unificación que llevan a cabo los Reyes Católicos del territorio español, así como la posición catalana dentro de la proble-

mática peninsular a partir de los primeros Borbones.

Pilares de la formación

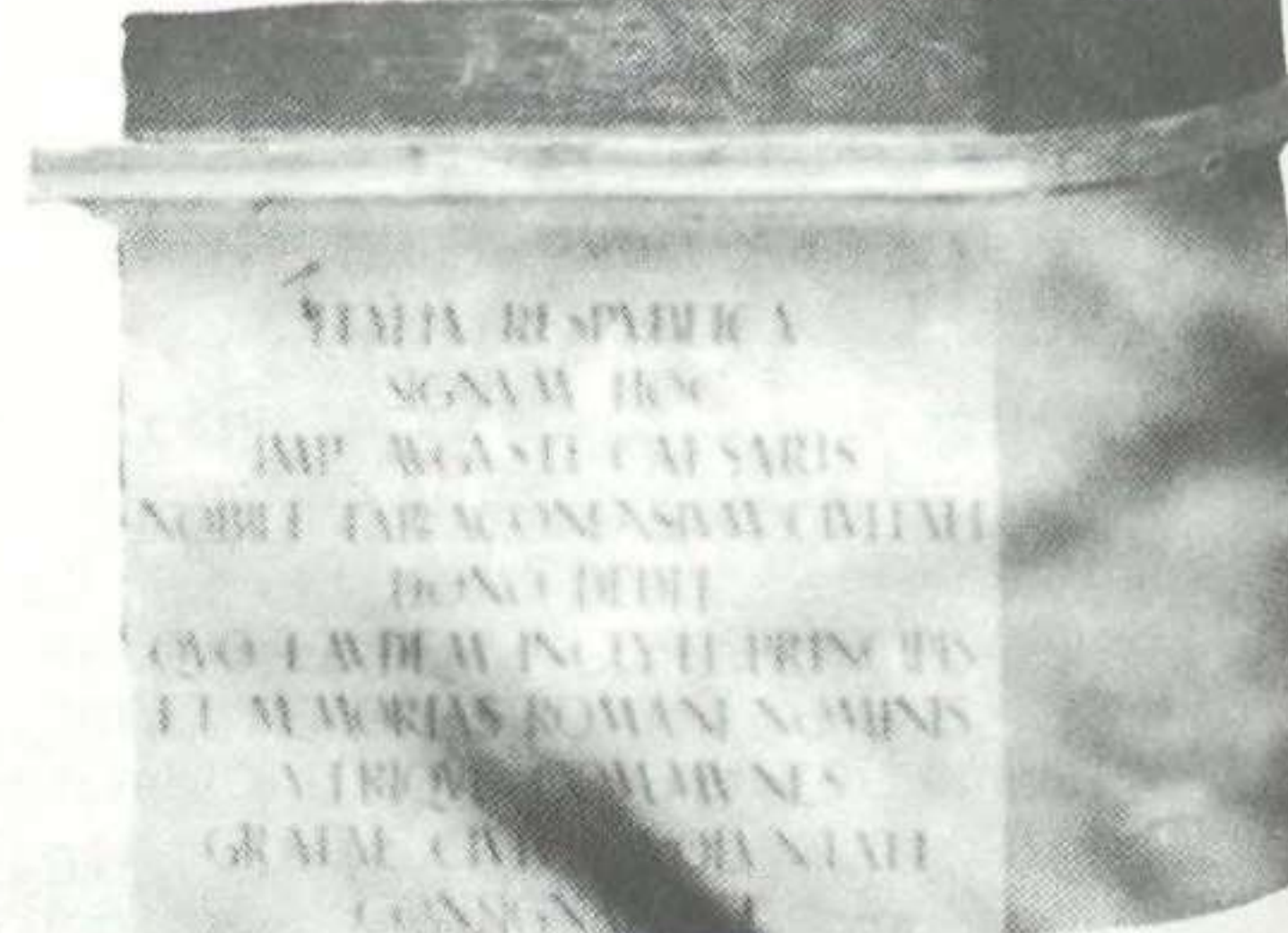
Como dijo Vicens Vives: «El lanzamiento histórico de Cataluña se realizó desde una plataforma concreta, la Marca Hispánica, esto es, la parte transpirenaica del reducto europeo carolingio».

Y así es, efectivamente, ya que para comprobar esto basta con pasar la vista sobre el proceso histórico de la Reconquista catalana. Este proceso comenzó en las postrimerías del siglo VIII, cuando Carlomagno somete a Gerona. En el año 801, Ludovico Pío conquista Barcelona, quedando fijada la frontera con los musulmanes en la línea Garraf-Montserrat-Montsec. El sistema defensivo islámico se mantenía allí mediante dos reductos básicos: el central —triángulo Zaragoza, Huesca y Tudela— y el oriental —triángulo Tortosa, Lérida y Tarragona—, pasando a manos cristianas durante la primera mitad del siglo XII.



Hacia la independencia

Pero antes de que ocurriera esto, a finales del siglo IX, Cataluña ya abría el camino hacia su independencia, meta conseguida en gran parte por la debilidad de la monarquía carolingia, y el poder de los condes. Tomando Barcelona —ciudad portuaria y mercantil— como núcleo embrionario, Wifredo el Velloso logra unir la montaña, las llanuras del interior y la costa, con lo que quedaban ya trazadas las líneas maes-



tras de la futura Cataluña. Más tarde, los condes catalanes entran en contacto con los emperadores germánicos, los Otones, y comienzan a desplegar relaciones internacionales, paso importante para la consecución de la independencia, si bien ésta no se consiguió hasta finales del siglo X, gracias al conde Borrell II, después de que Almanzor desencadenara la ofensiva que le permitiría, incluso, ocupar Barcelona.

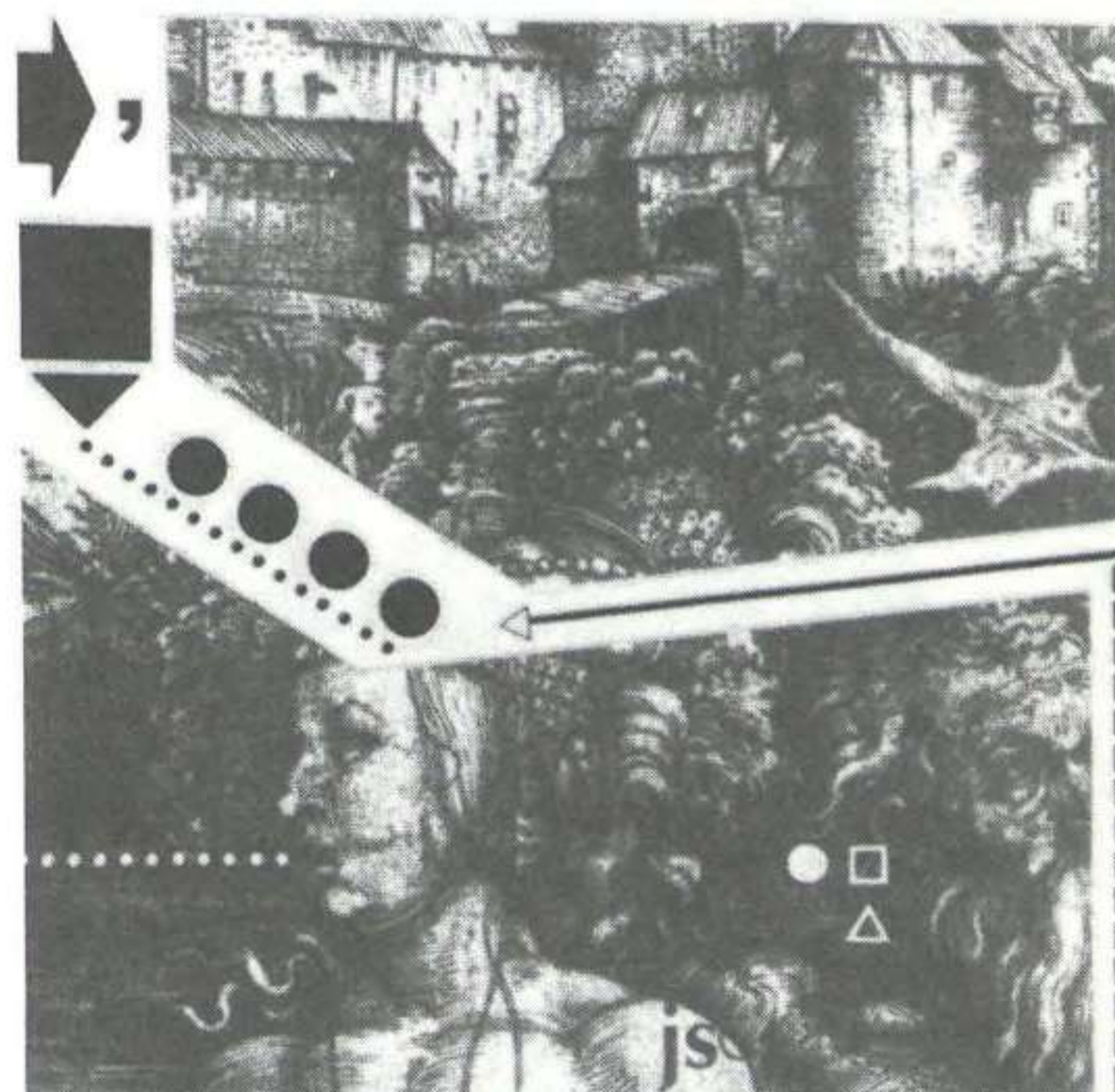
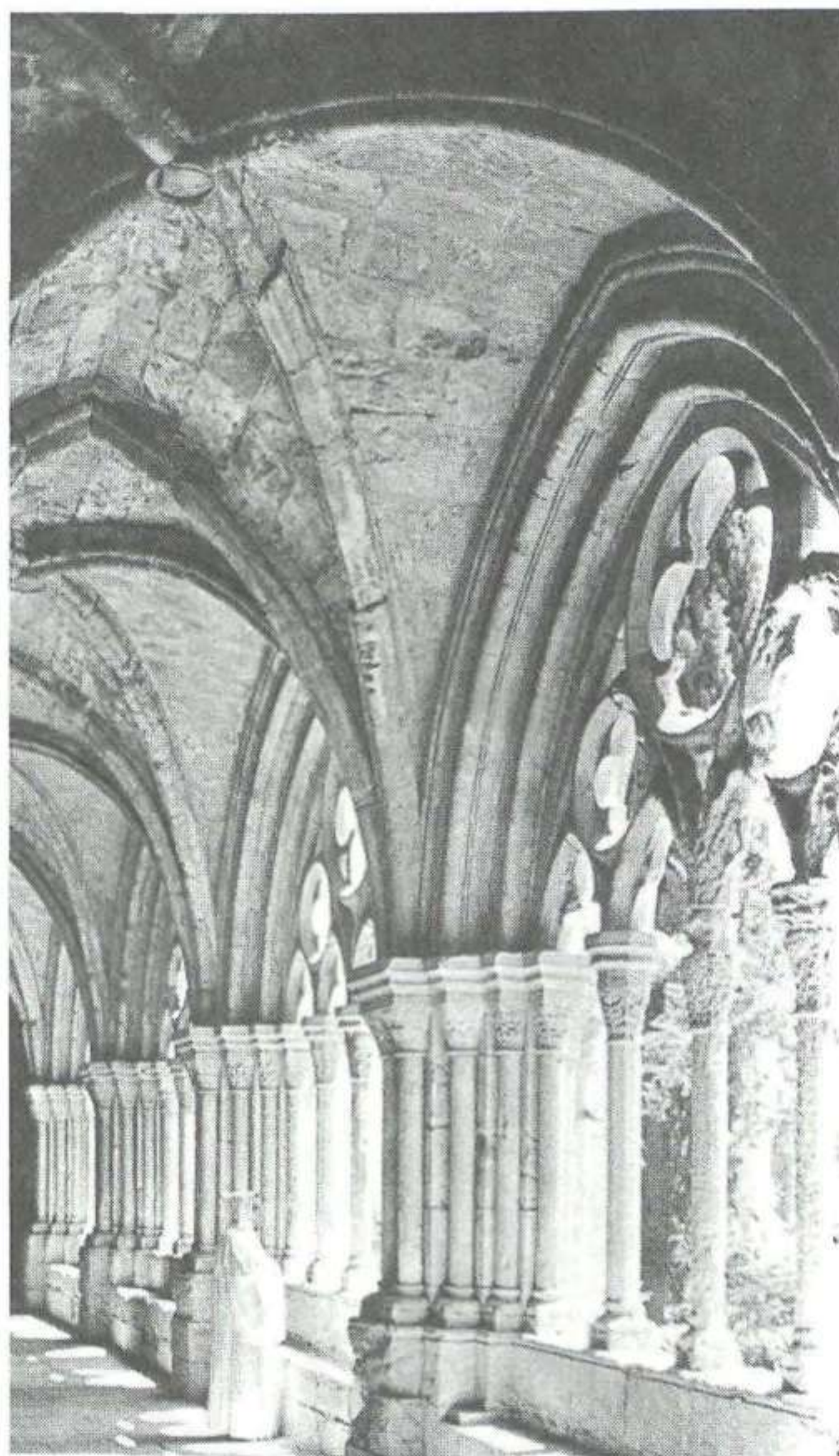
Es necesario aclarar que la independencia no tuvo formulación jurídica clara hasta la promulgación del tratado de Corbeil, en 1238, mediante el cual San Luis renunciaría en favor de Jaime I el Conquistador a los derechos históricos de soberanía por parte de los reyes francos de Cataluña.

Los condes no se atrevieron, dada la tradición jurídica catalana, tan enraizada en el país, a utilizar el título real, ya que les parecía una usurpación, puesto que, en honor a la verdad, no había caducado la soberanía de los reyes de Francia. Esto explica también el hecho de que para obtener un título real con anterioridad al mencionado tratado de Corbeil hubiera que ir a buscarlo a Aragón, matrimonio del conde Ramón Berenguer IV con Petronila, heredera de Ramiro I el Monje, en 1137, lo que implicó, a su vez, la unión de Aragón y Cataluña, y la puesta en marcha de la Corona de Aragón.

Unidad catalana

Entre la independencia de hecho de los condados catalanes, a fines del siglo X, y la formación de la Corona de Aragón, a mediados del siglo XII, se constituye la unidad catalana en torno al condado de Barcelona, siendo el artífice de la plasmación política de Cataluña el conde Ramón Berenguer I el Viejo, quien recogió el impulso, la antorcha, de la generación anterior, representada por el abad de Ripoll y de Cuixá y obispo de Vic, Oliba, contemporáneo de Sancho Mayor de Navarra, abierto a cualquier iniciativa y personalidad básica en los momentos en que cristaliza la conciencia catalana.

Dos grandes personalidades presiden, respectivamente, la madurez de la Catalu-



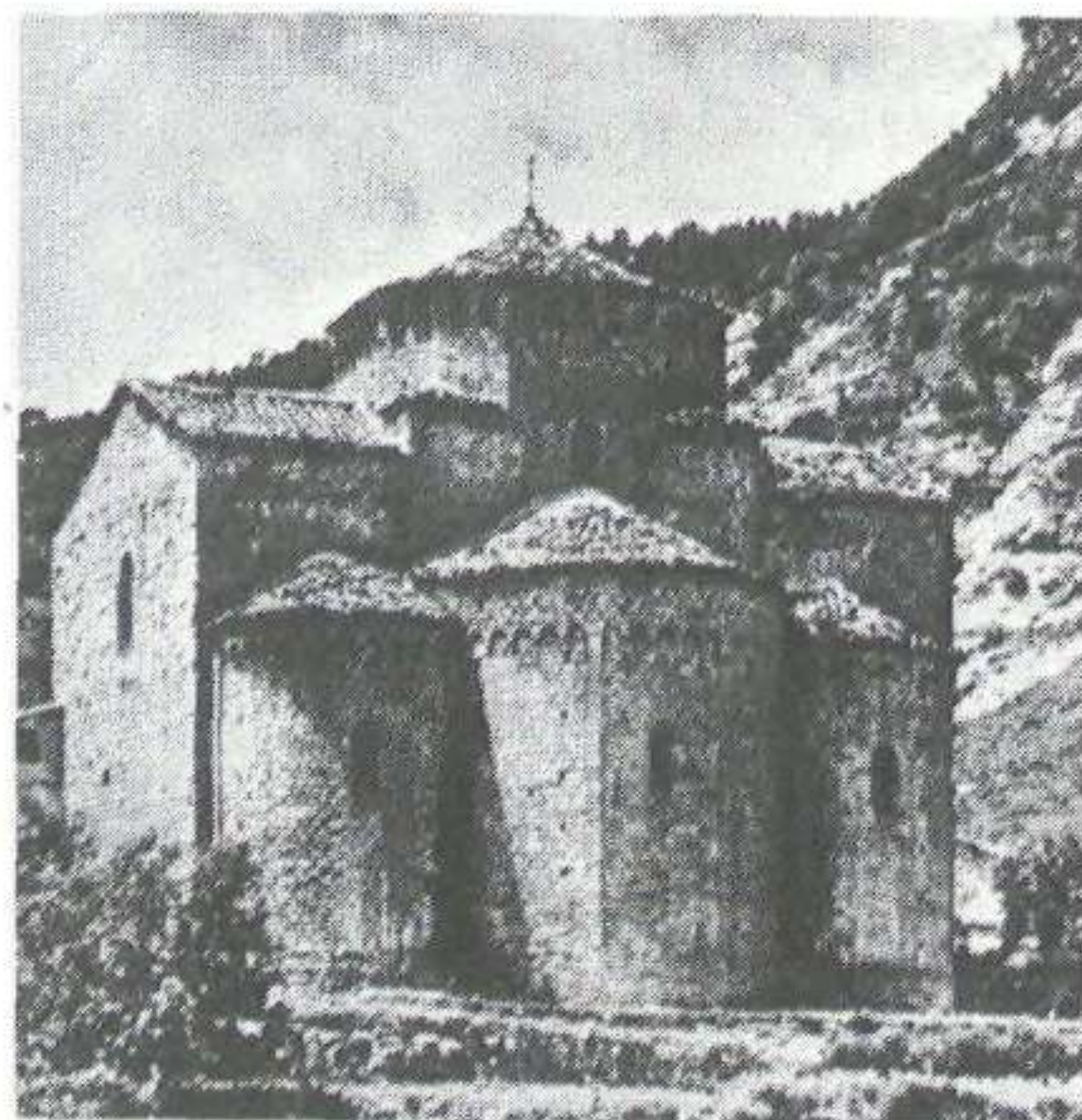
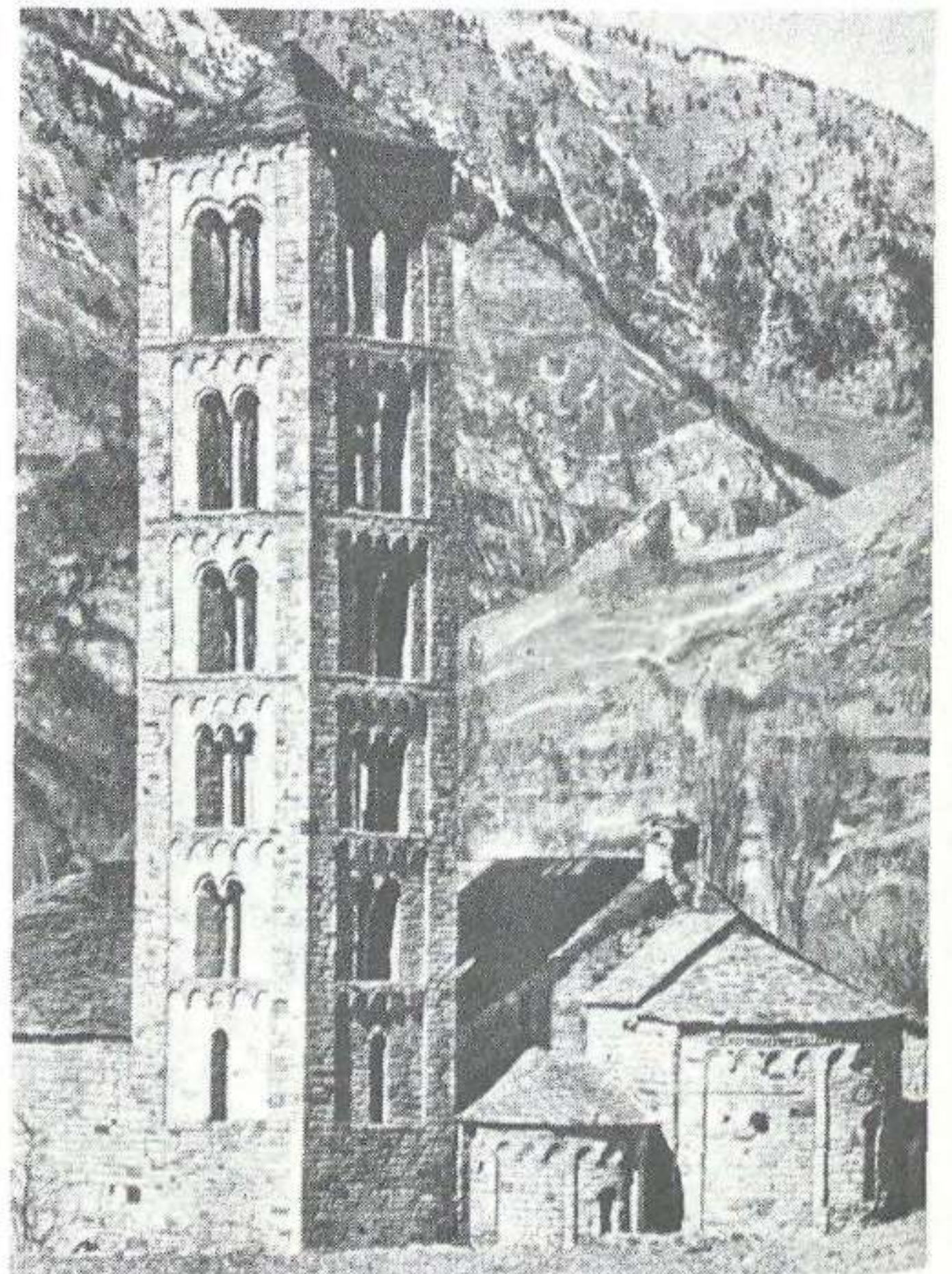
ña condal y la unión con Aragón. Son Ramón Berenguer III el Grande y Ramón Berenguer IV. Su obra de conjunto enlaza la independencia del país respecto de los francos y los comienzos de la época dorada de la expansión catalana, a partir de mediados del siglo XII. Según la tesis del filólogo Juan Corominas, es en 1144 cuando aparece por vez primera el nombre de Cataluña, inventado por los italianos para definir el país creado por la unión entre el feudalismo de la montaña y la intensa actividad marinera del litoral.

La sociedad catalana se erige paulatinamente en uno de los modelos más acabados de la organización feudal. Cataluña se ha convertido en una gran potencia hispánica y europea.



Iglesia de Santa María.

San Clemente de Tahull.



San Jaime de Frontanyá.

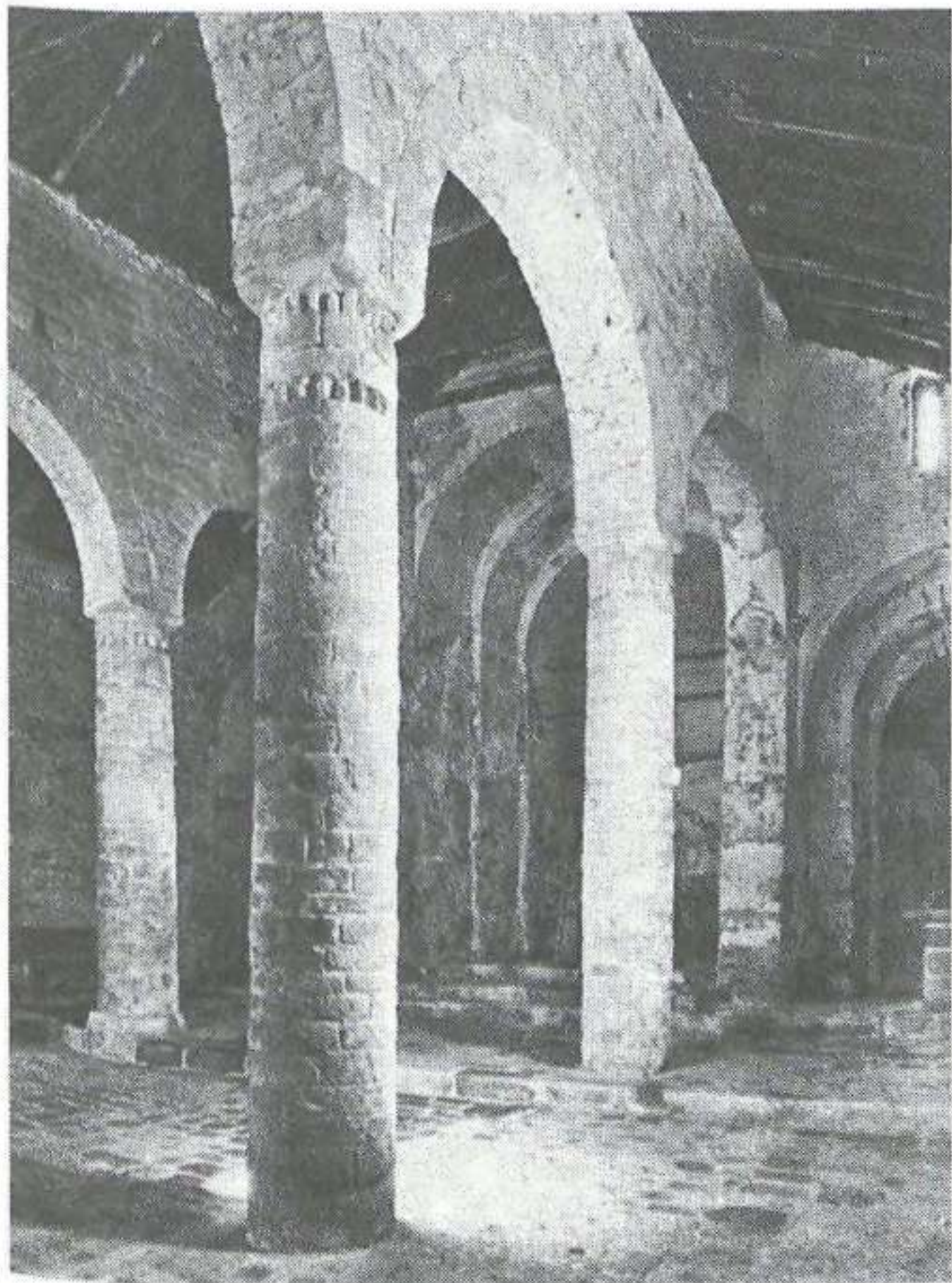
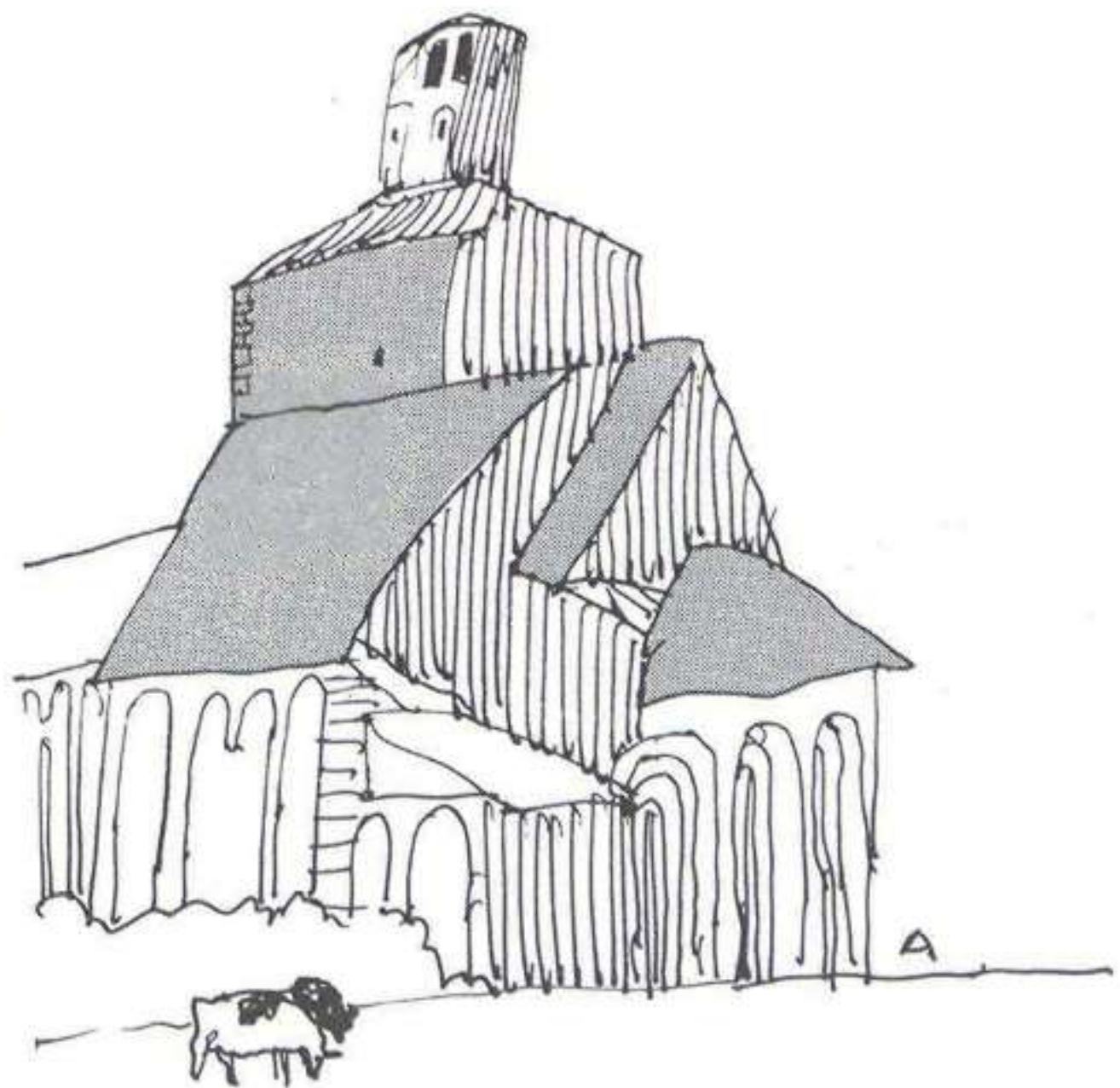
Después del paroxismo que se produjo a la llegada del año 1000, debido a las catástrofes presagiadas para este momento (el fin del mundo entre otras) y en vista de que tales acontecimientos no llegaban a ocurrir, aparece un nuevo enfoque de la vida, siendo la Iglesia uno de los grandes exponentes que llevan a cabo esta misión a través de las órdenes religiosas (Cluny en el siglo XI y Cister en el siglo XII).

Los monasterios se crean y difunden por toda Europa, debido principalmente a las donaciones que los monarcas y la nobleza hacen para tal fin, no sólo por el prestigio que le puede proporcionar, sino también

por el interés de que la Orden llegue a sus territorios.

La Regla de la Orden especifica la labor que deben llevar a cabo los monjes, y, como para realizarlas necesitan una serie de edificios, los cuales tienen características comunes para todos ellos, se crea un estilo de construcción de estética austera, sin ningún tipo de ornamentación, con objeto de que no disipe al monje de sus tareas.

Capitel de San Cugat del Vallés.



Interior de San Clemente de Tahull.



Cripta de la iglesia de San Vicente de Cardona (castillo).

Es entonces cuando, a través de la zona norte, llega a España el conjunto de novedades arquitectónico-religiosas y al mismo tiempo artísticas: en Gerona se funda el monasterio de S. Pedro de Roda, reedificado sobre otro del siglo IX, consagrando su nueva iglesia hacia el 1022.

Más tarde, debido a las nuevas necesidades de los monasterios, en cuanto al interés didáctico que se desarrolla en ellos, comienza la aparición de artesanos, maestros canteros y profesionales de todo orden que con su taller se desplazaban de la obra de un monasterio a la de una iglesia que se construye en un pueblo o

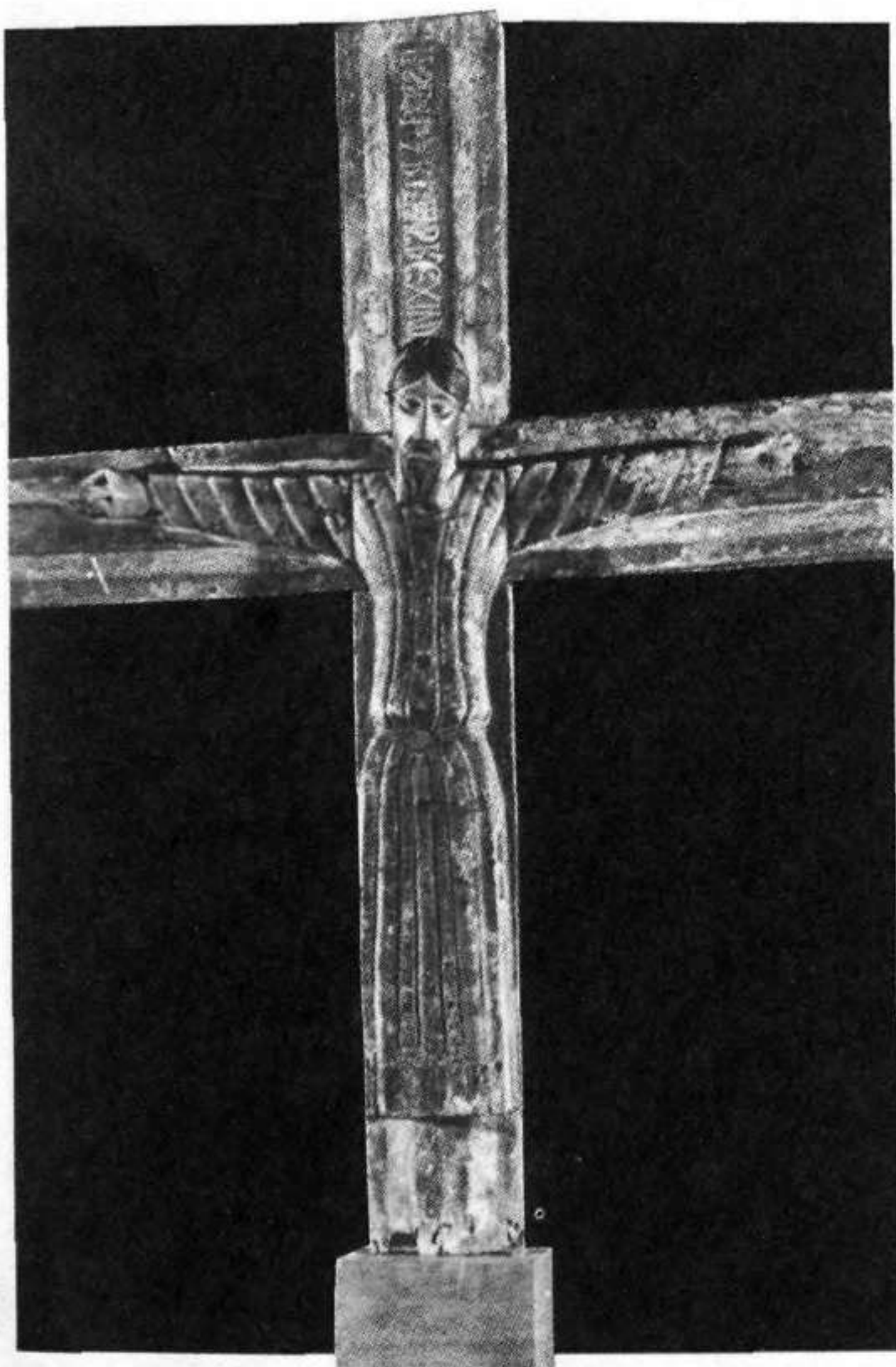
poniéndose al servicios de los abades y señores.

Las antiguas iglesias, como el caso de S. Pedro de Roda y S. Vicente de Cardona, conservan los viejos cimientos formando una cripta bajo la nueva iglesia.

Los maestros con su itinerancia van difundiendo el nuevo estilo, repitiéndose los modelos con bastante frecuencia. S. Martín de Secorts y San Jaime Fontaya tienen ambas una disposición semejante dentro del esquema de cruz griega.

La techos se hacen de piedra, las bóvedas de medio cañón cubren las tres naves de las iglesias, y cada una de ellas acaba en un ábside, paralelos entre

Cristo de Batlló.



Abside San Clemente de Tahull.



sí y de forma semicircular; en las zonas más apartadas y primitivas aún pervive la techumbre de madera. San Clemente de Tahull, aunque la techumbre es de madera, en su exterior presenta la decoración de arquillos ciegos y bandas lombardas, lo que supone el conocimiento del nuevo estilo.

Superadas las dificultades técnicas para mantener en pie los muros y bóvedas, el interés pasa a la decoración escultórica de fachadas y capiteles. La representación iconográfica de estas zonas del edificio ha de enseñar al pueblo, y al mismo tiempo le llevará el mensaje que se pretende, ya sea de Salvación, Redención, Ayuda Divina, etc. Todo ello por el simbolismo de las figuras humanas y de los objetos. Al principio son representaciones toscas; en otros casos, en la ejecución y disposición de los temas, se manifiesta la intervención de un buen maestro, que además de conocer la técnica, sabe

cómo hacer que las escenas sean expresivas, en su mayoría referidas al Antiguo y Nuevo Testamento; uno de los grandes ejemplos es la fachada del monasterio de Ripoll, cubierta totalmente, incluso con escenas de tipo profano, actividades cotidianas o signos del zodiaco.

En los capiteles se vuelven a repetir los temas de la Biblia, pero aquí la variedad es mayor, desde las simples y esquemáticas hojas de acanto, a temas del bestiario o de las ricas telas y marfiles de procedencia oriental, entrelazos bárbaros, etcétera.

Dentro del repertorio escultórico del románico catalán existen figuras exentas de gran belleza, unas en madera policromada, como vírgenes y cristos crucificados y otras en piedra, como la magnífica Virgen de la catedral de Solsona.

Un interés especial tiene la pintura románica de la zona; la mayoría de las primitivas iglesias, tanto rurales como las pertenecientes a recintos reales, estaban decoradas, en su totalidad, aunque el espacio preferente era el del ábside central. Así están pintados San Clemente de Tahull, Bohí, Santa María de Mur, etc. Siempre la figura que ocupa el lugar preferente, y de mayor tamaño que el resto de los personajes, es la Virgen o Cristo en majestad, dentro de mandorla, rodeado del Tetramorfo, procesión de santos o el Apostolado.

Junto a esta pintura mural de gran tradición se desarrolla la pintura sobre tabla, con escenas de la vida de Cristo, la Virgen o vida de los santos a los que estaba dedicada la iglesia. Estas pinturas en su mayoría eran frontales de altar, su disposición es en pequeñas escenas, de un colorido rico y brillante y están separadas entre sí por arquillos o molduras.

Entre las obras incluidas en la denominación de artes decorativas hay que hacer especial mención, tanto por la grandiosidad como por la originalidad de la pieza, del Tapiz de la Creación, que se conserva en la catedral de Gerona y junto con el tapiz de

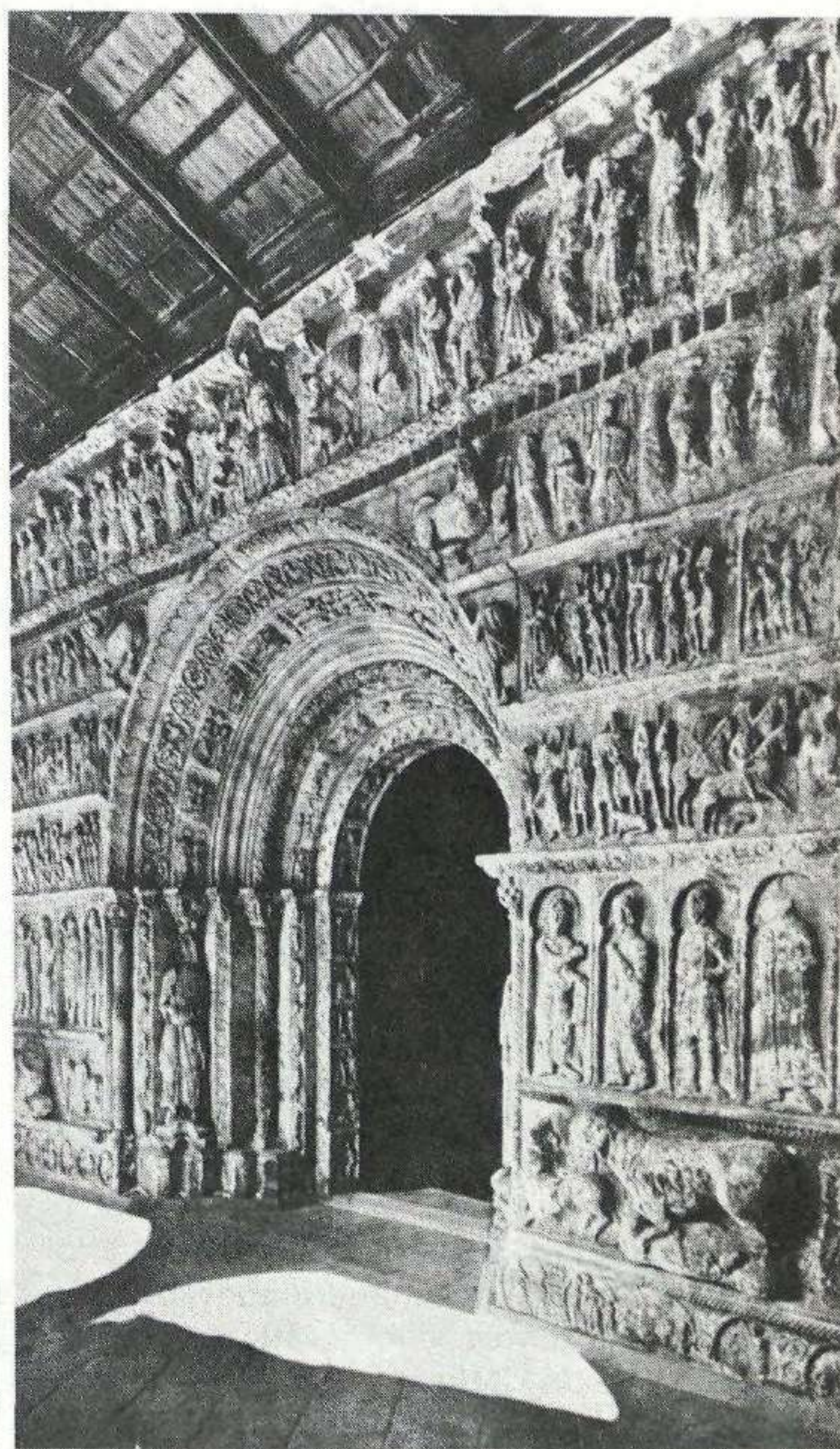
Virgen de la Catedral de Solsona.



Bayeux forman los dos únicos restos de este tipo de obras que se han conservado hasta nuestros días. El tapiz de la Creación relata, con una simplicidad y claridad ingenua, la Creación del Mundo, así como una serie de escenas relacionadas con los meses del año y alegorías de ríos y astros.

Esto es una rápida visión de este estilo artístico, en una región donde la cantidad y calidad de las obras está reconocida y demostrada por numerosos trabajos de investigación y divulgación publicados sobre el tema.

Fachada de la Catedral de Ripoll.



Una vieja aspiración hecha realidad

La oficialidad del catalán y el reconocimiento de este idioma como lengua propia de Cataluña, recogidos en el texto del anteproyecto de Estatuto de Autonomía, suponen la satisfacción de una vieja aspiración de los ciudadanos de Cataluña, expresada con especial intensidad a lo largo de los últimos años.

Sin embargo, la oficialidad del catalán para el territorio autonómico de esta nacionalidad histórica quedaba ya implícitamente reconocida en el texto constitucional refrendado por los españoles el pasado seis de diciembre y sancionado por el Rey Don Juan Carlos, días más tarde, ante las últimas Cortes españolas.

Por otro lado y según el anteproyecto de Estatuto de Autonomía, aprobado por los parlamentarios catalanes bajo la presidencia de Josep Tarradellas en la sede del histórico Parlamento de Cataluña, queda consagrado también el derecho al uso del castellano como idioma común a todos los españoles.

De esta manera, nadie podrá ya negar a los catalanoparlantes el derecho a expresarse en su propia lengua, así como tampoco será impuesto a nadie el idioma catalán, siempre y cuando el nuevo Parlamento español apruebe el anteproyecto de Estatuto de Autonomía elaborado por los representantes democráticos de los ciudadanos de Cataluña.

Ello quiere decir, y conviene recordarlo a pesar de la insistencia, que el uso del catalán, ejercido clandestinamente durante casi la totalidad de los últimos cuarenta años, como otros tantos derechos democráticos, queda reconocido, con todas las bendiciones legales, dentro del marco constitucional español.

Una satisfacción histórica

Debe quedar constancia también de que este hecho no tiene sólo una importancia política o, por mejor decir, no tiene sólo la importancia política de haber conseguido satisfacer una reivindicación casi histórica. La nueva oficialidad del catalán tiene unas importantes connotaciones de gran repercusión en el ámbito cultural, que se generan como consecuencia de la normalización de una lengua con una tradición secular.

La distribución, casi equiparable, entre castellanos y catalanoparlantes no ha sido un obstáculo para esta nueva oficialidad del catalán, aunque sí produjo un profundo debate político.

Inmigrantes de toda España y catalanes de origen han estado y están de acuerdo en la necesidad de salvar, proteger y promover no sólo el uso sino también la enseñanza del catalán y en catalán. Esta realidad es evidente cuando se ha escuchado formular estas reclamaciones con un profundo acento andaluz, por ejemplo, como una prueba irrefutable de la integración que existe entre todos los ciudadanos de Cataluña, cualquiera que sea su punto de procedencia.

Hasta ahora, el idioma catalán se había mantenido clandestinamente en el seno de algunas familias y, poco a poco, había salido a la luz del día en un extraño matrimonio con el castellano. Este fenómeno ha supuesto un natural deterioro del idioma, con su consiguiente adulteración y en la actualidad, en las grandes ciudades, se habla un híbrido, mezcla del catalán y el castellano, que no tiene ni la ortodoxia del uno ni la pureza del otro, pero refleja la voluntad de integración de quienes, llegados a Cataluña desde cualquier otro lugar de España, han intentado hablar el idioma propio del Principado, sin haber tenido oportunidad de estudiarlo y refleja igualmente la propia dificultad de los catalanes para mantener la pureza de su lengua, proscrita oficialmente en la enseñanza.

Sin embargo, este forzado amancebamiento de los idiomas ha servido, quizá, para mantener intacta la reivindicación popular, la necesidad cultural de la protección de la lengua que ha sido propia durante siglos al Principado de Cataluña.

Hoy todo ello es una realidad mediante un texto que conviene recordar y dice así: «La lengua propia de Cataluña es el catalán. El idioma catalán es el oficial de Cataluña, así como también lo es el castellano, oficial en todo el Estado español. La Generalitat garantizará el uso normal y oficial de ambos idiomas, tomará las medidas necesarias para asegurar su conocimiento y creará las condiciones necesarias que permitan llegar a su igualdad plena en cuanto a los derechos y deberes de los ciudadanos de Cataluña».



LA CULTURA ES UN DERECHO DE TODOS

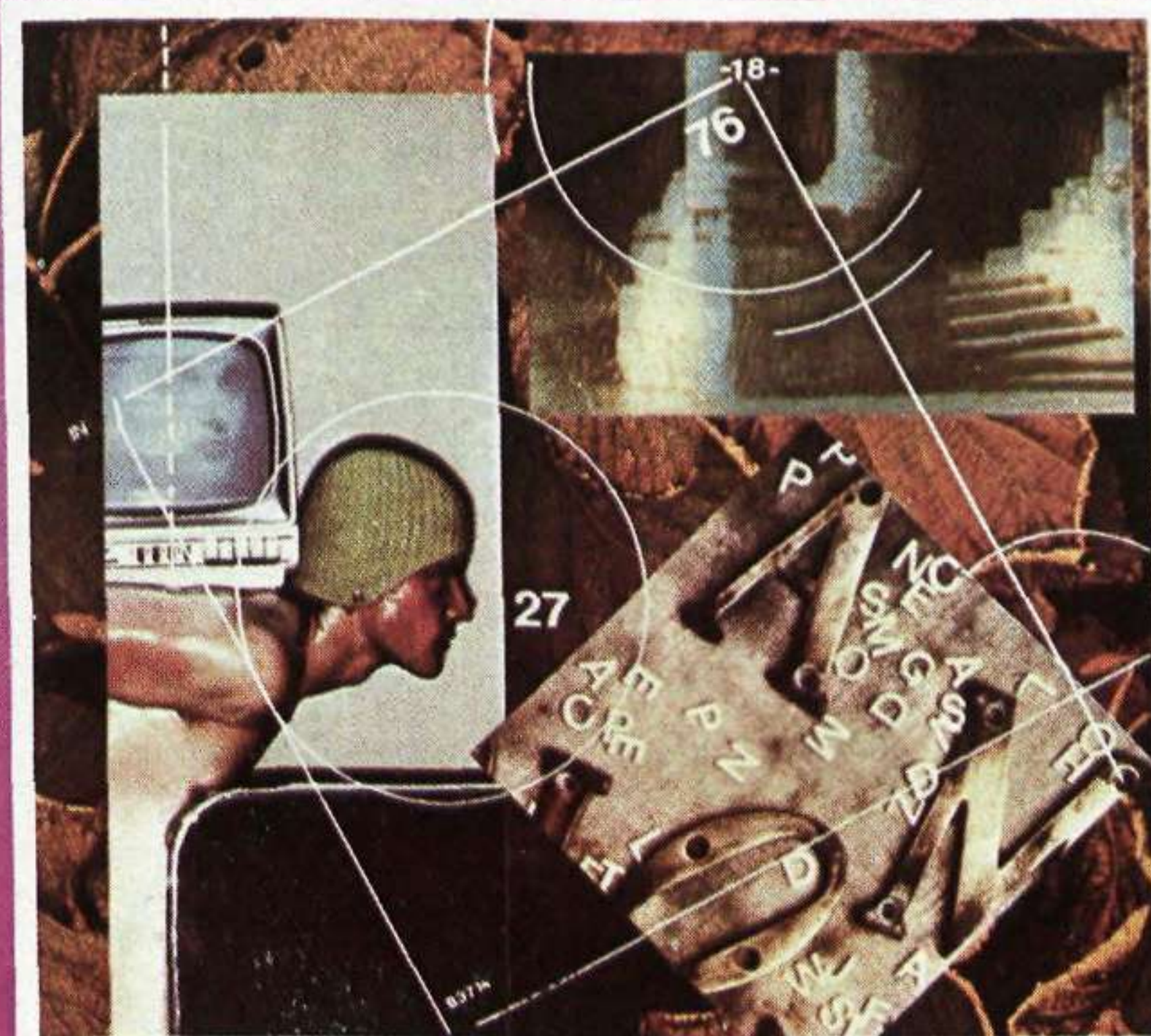
EJERCITALO TU TAMBIEN



Cuaderno de

C

CULTURA



75 ptas.

Compra cada mes Cuaderno de CULTURA
en Kioscos y Librerías

El Beato de Gerona

En la catedral de Gerona hay dos piezas únicas en su género: el tapiz de la Creación y el Códice del Apocalipsis de san Beato de Liébana, cuyo libro original fue escrito hacia el año 785 por el abad del monasterio de san Martín de Liébana, hoy llamado Santo Toribio, llamado «Beato». El monasterio está situado en el corazón de los Picos de Europa, en la provincia de Santander y en el partido judicial de Potes. El libro original ya iba ilustrado con algunos grabados, puesto que en tres lugares del texto el autor remite a sendas figuras explicativas. En copias sucesivas el texto fue respetado siempre religiosamente; pero las ilustraciones se dejaron al arbitrio del talento y gusto artísticos del pintor. En la primera mitad del siglo X vivía

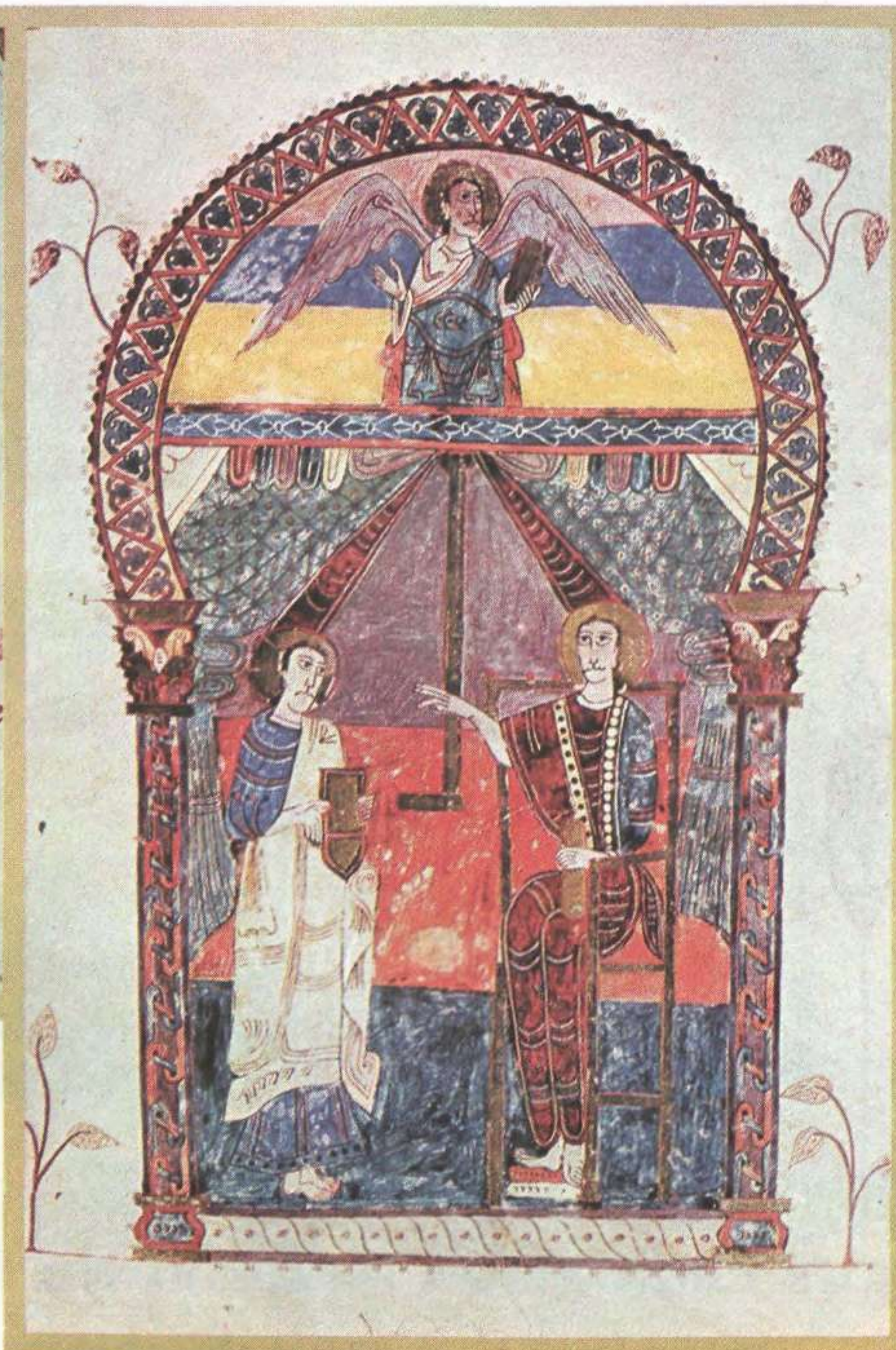
la muerte del maestro fue llamado para terminar urgentemente un códice empezado en el monasterio de Tábara. Junto con el escritor Senior, durante ochenta y siete días de ímproba labor «llevó a puerto el volumen», quedando ambos con las fuerzas agotadas y la salud quebrantada. Los mismos autores, ayudados esta vez por la pintora En o Ende —según como se lea el colofón del códice— escribieron e iluminaron con mayor sosiego el códice de Gerona a petición de un abad de nombre Domingo, es de suponer que en el mismo monasterio y en el mismo escritorio de la Torre de Tábara o en sus alrededores. La tradición pictórica de Magio, la técnica más depurada de Emeterio y la delicadeza femenina de la monja

colaboradora levantaron el códice de Gerona a la mayor altura del genio y de la perfección artística en el ciclo de la pintura mozárabe, que luego desapareció para dar paso al arte románico, que también prestó su técnica a la iluminación de Beatos. El códice fue terminado el día 6 de julio del año 975, en unos momentos en que la cristiandad del norte de España estaba empeñada en una lucha contra los árabes que dominaban el sur de la Península Ibérica. Una coalición de condes y reyes, desde Salamanca hasta Navarra había emprendido una operación de reconquista del territorio fronterizo que había suscitado grandes esperanzas de éxito. La empresa fracasó; pero la noticia del fracaso no había llegado a Tábara y

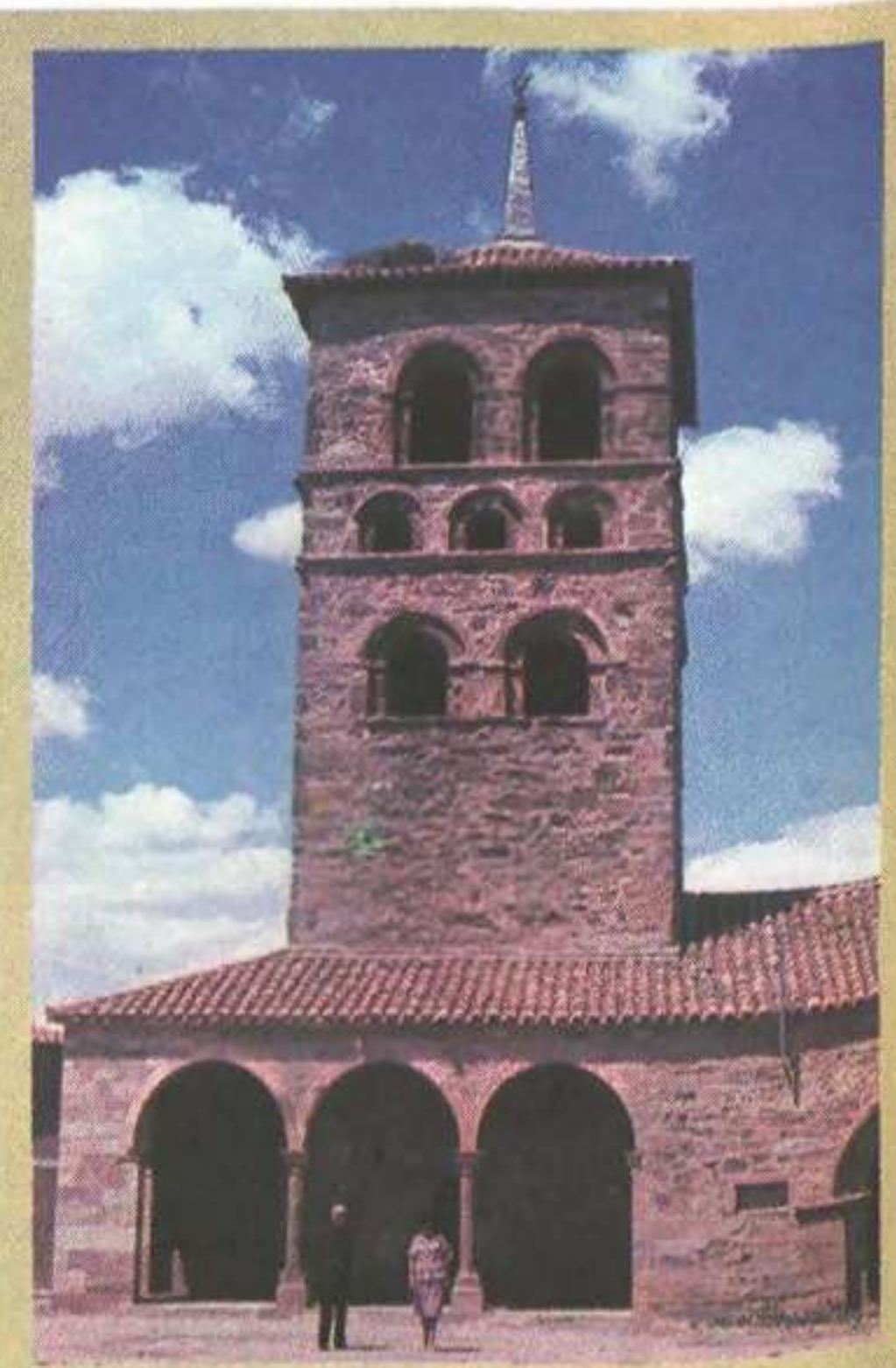


Beat-Palmera

un pintor, de nombre Magio, que iluminó un códice para el monasterio de San Miguel de Escalada, conservado hoy en la Biblioteca Morgan de Nueva York. Su arte formó escuela, y entre sus discípulos destacó Emeterio, que a



Beatos Evangélicos



Tábara

los autores del colofón anotaron que en aquella fecha Fernando Lainez, que era conde de Salamanca, estaba combatiendo la Morería.

A mediados del siglo XI un canónigo de Gerona, prefecto de las escuelas de la catedral, de nombre Juan, posiblemente a través de los caminos de Santiago, pudo adquirir el preciado libro y, al morir en el año 1071, lo legó en testamento a la Canónica de Gerona, donde se ha conservado hasta nuestros días.

En esta ciudad, inmediatamente fue tenido este libro en gran aprecio, y sus miniaturas fueron utilizadas para inspirar las esculturas con que se adornaba la iglesia catedral de Gerona, entonces en construcción. Dos miniaturas del

se hallan figuras tan semejantes a las del Beato que uno no resiste la inclinación a atribuírlas a imitación.

No sabemos cómo era la encuadernación del códice cuando salió de las manos de sus autores, pero en el año 1512 estaba tan deteriorada que el obispo Guillermo Ramón Boil, en acto de visita pastoral ordenó que fuera religado de nuevo. Esa encuadernación ha llegado hasta el año 1975, en que las tapas de madera, ya rotas, han sido sustituidas por otras de madera de ébano, las cuales han sido reforzadas con las mismas tiras de cuero que adornaban la encuadernación anterior. Todo el códice ha sido también limpiado y restaurado cuidadosamente en lo

ciudad de Turín (Italia) dónde se conserva actualmente, aunque muy deteriorado por un incendio.

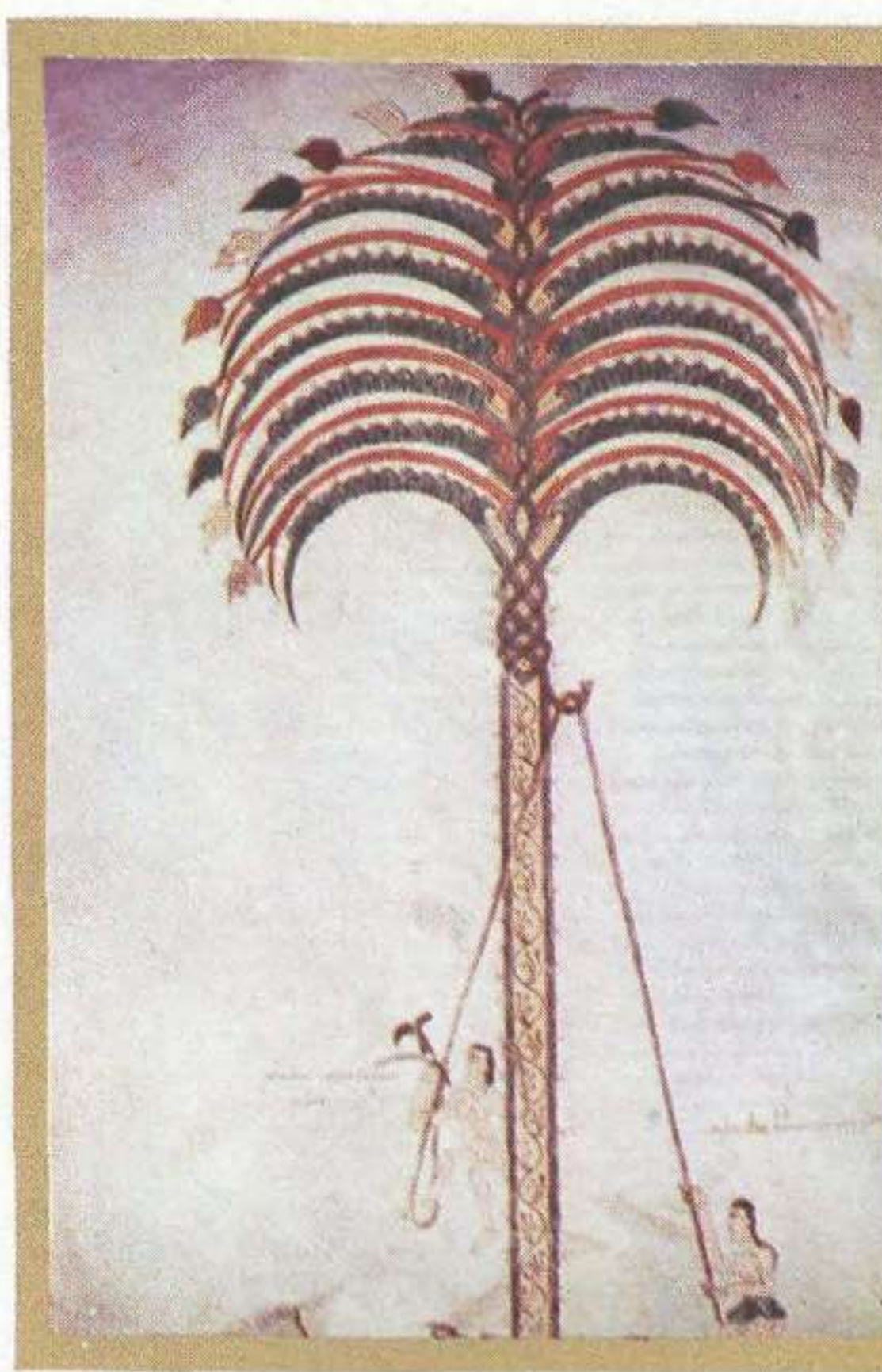
Dos pruebas irrefutables de la paternidad del códice de Gerona sobre el de Turín quedan patentes en la comparación de ambos textos: Una es la incorporación en el códice de Turín de unos versos de Sedulio, que el erudito maestro Juan escribió sobre los grabados de Emeterio en el siglo XI, que, como es obvio, no se hallan en ningún otro códice; otra es el hecho de que los errores en que incurrió el iluminador del códice de Gerona pasaron también al códice de Turín.

Tal es el rostro de hombre atribuido por Emeterio al cuarto evangelista, que sólo corresponde a san Mateo. Debería tener cabeza de águila, como se



Mujer sobre la Bestia

Beato fueron copiadas servilmente en la escultura de una imposta, que recientemente se ha descubierto en una pared de la antigua sacristía de la misma catedral. En las esculturas historiadas de los capiteles del claustro, construido en la misma época,



Recolección de los frutos de la palmera.

necesario. En el mismo siglo XI el códice fue copiado íntegramente en otro ejemplar en el «Scriptorium» de la catedral de Gerona, donde los canónigos vivían en comunidad. La actividad y la valía de ese escritorio en aquellas fechas queda acreditada también por otros libros gerundenses. El nuevo ejemplar, también ilustrado con pinturas y grabados y con caracteres de letra carolingia, fue a parar a la



El Señor sobre la nube

representa en los demás códices que conservan la serie de los evangelistas.

Jaime Marqués Casanovas
Archivero de la Catedral de Gerona



1

Las legiones de Roma sembraron de cadáveres la región hoy llamada Cataluña, a la par que regaban con sangre su suelo. El horizonte se llenó de columnas de humo que ascendían al cielo, humo procedente de los incendios que devastaron por completo, de manera sistemática, los poblados que se opusieron al poder romano. Más no todo fue barbarie y desolación, pues detrás de los soldados avanzaba la cultura, y ésta dejó grandes muestras en el territorio que más tarde se llamaría catalán. Por doquier se alzaron teatros, circos, acueductos, monumentos...

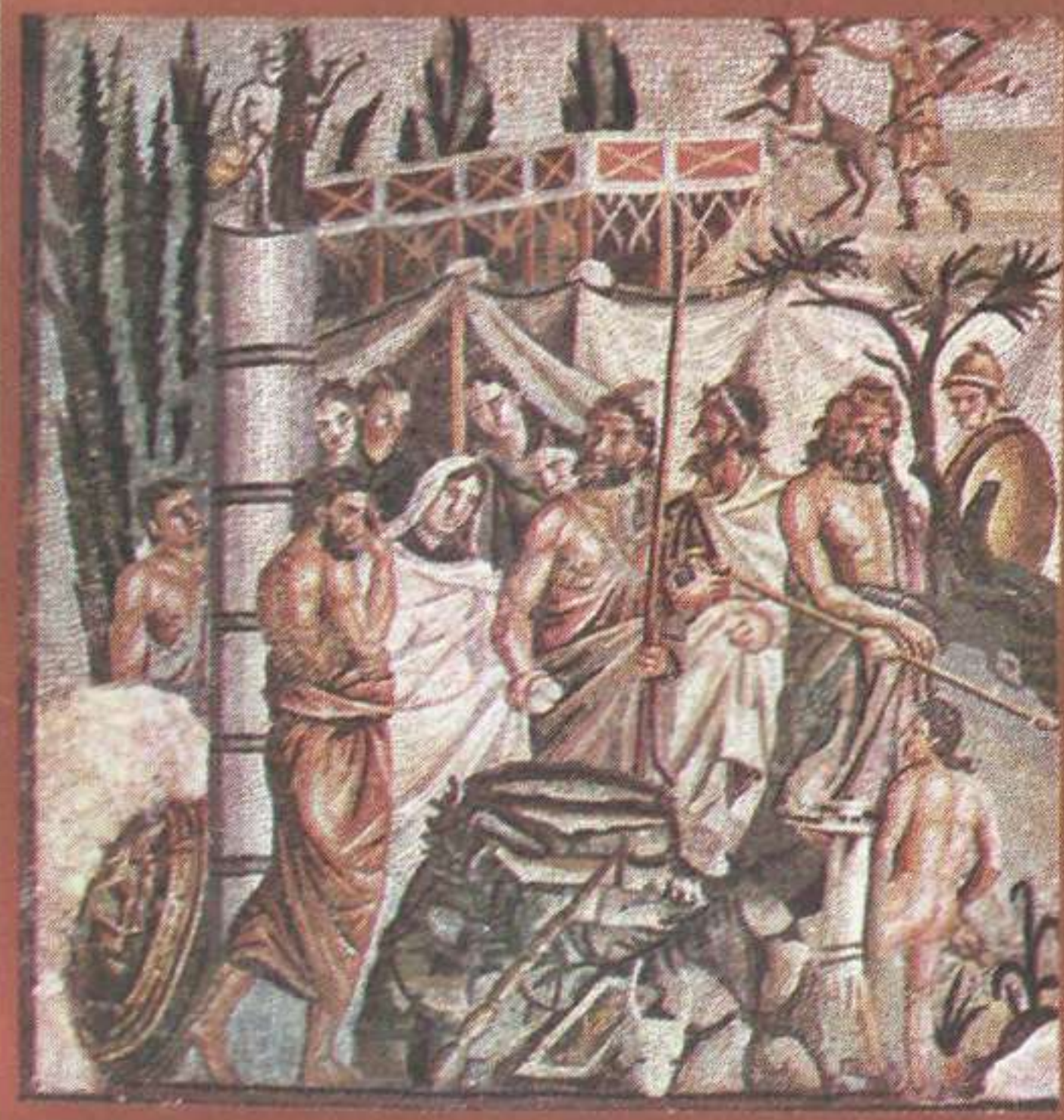
La invasión romana, que culminó en la

campaña de Catón a principios del siglo II antes de Cristo, transformó de manera radical los poblados que encontró a su paso. Los colonizadores impusieron a los vencidos sus costumbres, su idioma y su cultura. Se fundaron nuevas ciudades y el arte romano se aposentó del territorio ibero, quedando el núcleo central establecido en Tarraco, hoy Tarragona.

La imperial Tarraco

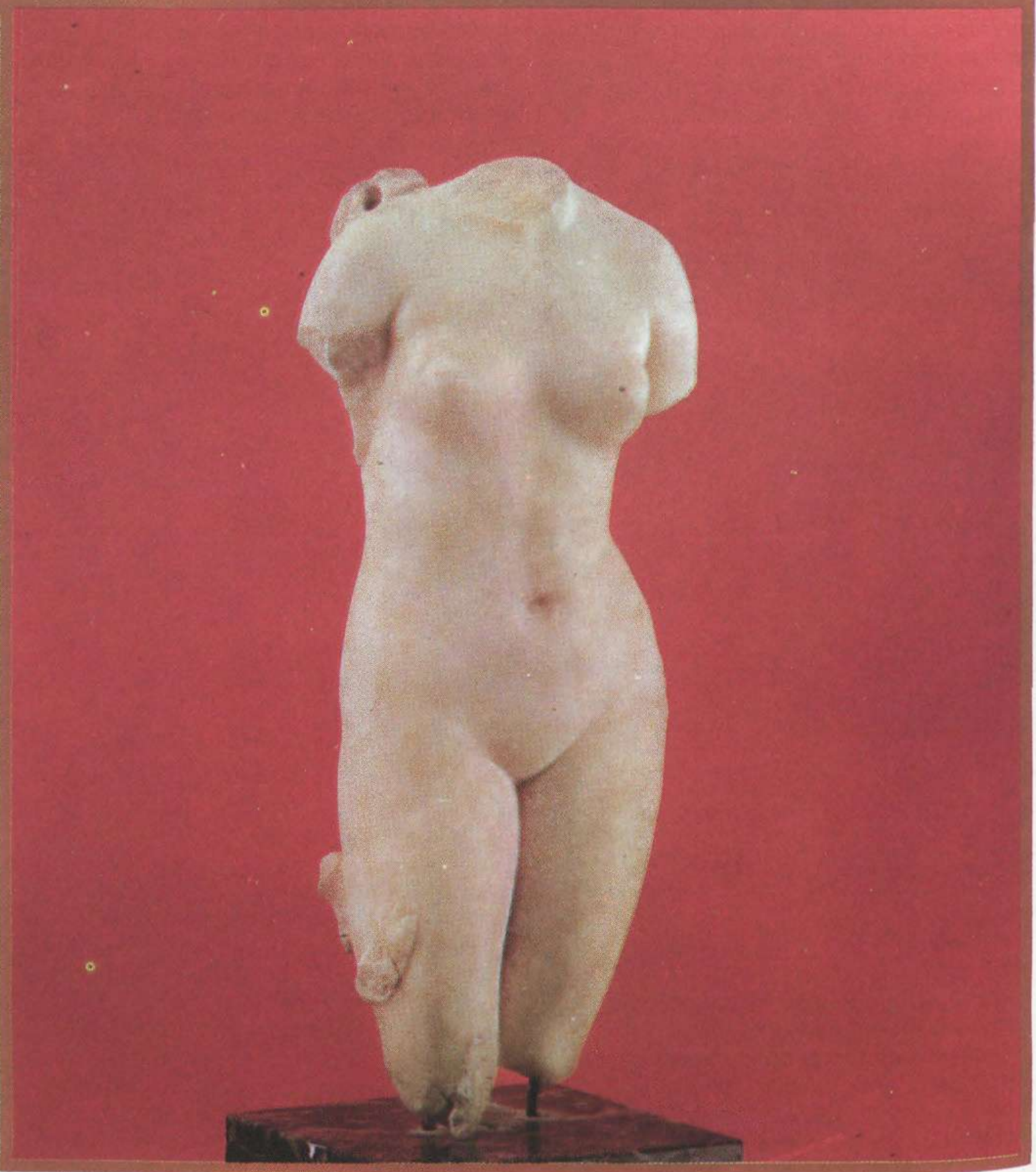
Y es precisamente Tarraco —donde aún se siguen haciendo excavaciones en bus-

2



Los colonizadores romanos impusieron a los vencidos sus costumbres, su idioma y su cultura. Tarraco y Barcino, las ciudades más importantes en cuanto a monumentos romanos.

3



- 1 Mosaico S. III-IV, procedente de Ocata.
- 2 Mosaico - Sacrificio de Ifigenia, Ampurias.
- 3 Venus de Ampurias - Copia romana de una original de Praxíteles.
- 4 Retrato de dama romana.

ca de objetos, de indicios, que nos aporten nuevos datos sobre la ocupación y la cultura romanas—, la Imperial Tarraco, la que nos ofrece una importante muestra de construcciones debidas al arte y al ingenio romanos, como la muralla que rodea lo que era el antiguo recinto de la ciudad, construida con lienzos de buena cantería jalonados de grandes torreones.

O el pretorio, sólida edificación de estructura simple adornado con pilastras de escaso relieve, cuya función no era otra que aumentar la belleza decorativa del edificio.

Fue residencia del emperador Augusto en el año 26 antes de Cristo. También nos encontramos el foro —restaurado no hace muchos años—, que se alza silencioso en medio de la masa urbana.

Aparte del circo y el teatro, edificado junto al mar, hay tres monumentos en los alrededores de Tarragona que merecen especial mención: el acueducto, la torre de los Escipiones y el arco de Bará. El primero de estos monumentos, el acueducto, consta de dos gigantescas arquerías superpuestas construidas con grandes sillares. La parte inferior está formada por 11 arcos y la superior por 25, alcanzando una longitud de 217 metros y una altura de 26. Se dice que fue construido en el mandato de Trajano.

Luego tenemos la torre de los Escipiones, a 6 kilómetros de Tarragona y junto a la Vía Augusta, que unía la capital con Barcino (Barcelona). Es un monumento funerario, una obra de sillería de nueve metros de altura con tres cuerpos superpuestos. En

el epitafio, muy desgastado por la acción del tiempo, se pueden leer todavía tres letras: ORN, lo cual ha hecho suponer que se trata de parte del nombre de la familia Cornelia, a la cual pertenecían los Escipiones. Su construcción se atribuye a los últimos años de la República.

Y llegamos al arco de Bará, que se alza a 20 kilómetros de Tarragona, en la misma Vía Augusta. Es una sobria y armoniosa obra de sillería, que presenta en ambos frentes dos pares de pilastras estriadas con capiteles corintios. Sobre este monumento, Hübner, basándose en unas transcripciones del siglo XVI, opina que estaba consagrado a Lucio Licinio Sura, hijo de Lucio, de la tribu Sergia, personaje que representó a Hispania en Roma.



Barcino

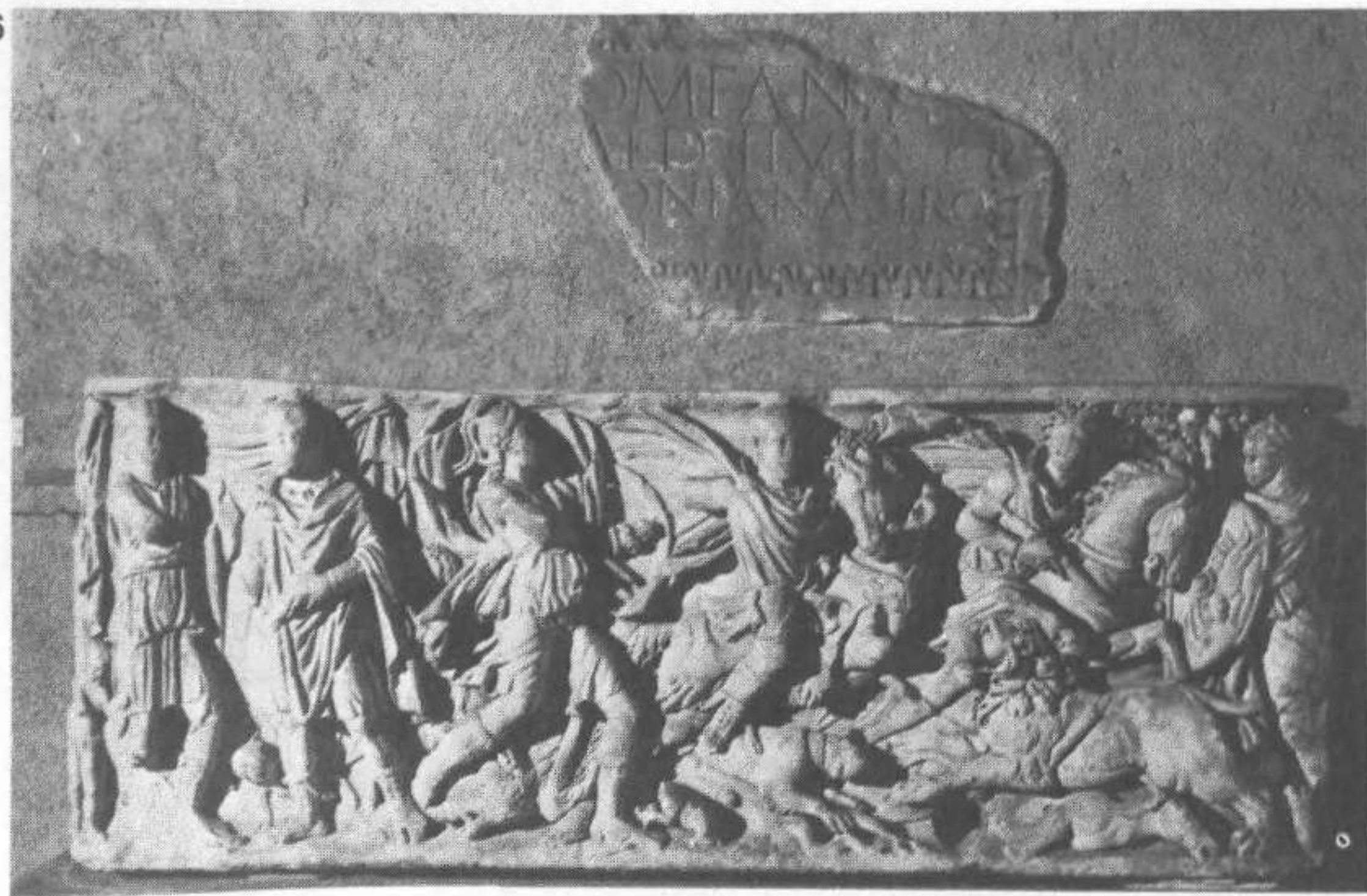
Esta ciudad, Barcino, fue fundada hacia el siglo II antes de Cristo.

En ella se encontraban también un foro, un templo dedicado a Augusto, un ninfeo, unas termas...

El templo de Augusto ha podido ser reconstruido.

También se conservan elementos de un teatro y un acueducto, así como un sector de las vías de acceso flanqueadas de tumbas.

Entre los restos de ciudades de la Cataluña romana cabe citar un sector del recinto amurallado de Gerona, el templo de Ausa y la ciudad amurallada de la Emporia romana, recinto cuadrangular de 250 por 700 metros mandado construir en tiempos de César. Tanto en Tarragona como en Barcelona



hay restos de multitud de estatuas y figurillas. En unas se puede apreciar la huella del carácter helenístico, así como otras son una muestra perfecta de la madurez de la plástica romana. La mayoría de ellas están realizadas en mármol, siendo casi todas importadas; si bien se pudo dar el caso de que se formaran escuelas de tallistas en una o en ambas ciudades.

Cerámica y vidrio

En cuanto a la cerámica y el vidrio, son numerosas las muestras encontradas en todas las excavaciones realizadas en busca de hallazgos en las antiguas poblaciones y necrópolis romanas, siendo las pie-



- 5 Templo romano hallado en Barcelona.
- 6 Sarcófago paleocristiano, S. III a. d. C. aproxim.
- 7 Retrato de bronce de dama romana, con peinado de nido de abeja.
- 8 Estatua femenina con chitón e himatón.
- 9 Arco romano de Bará (Tarragona).



8

9

zas más interesantes y bellas las procedentes de Emporion, Tarraco y Barcino.

Aunque son muchos los ejemplares que se han encontrado, no hay ninguno que sobresalga de manera destacada, si bien es cierto que algunas piezas salieron del taller de Marco Percunio Tigranes. Quizá la única obra que pueda recibir el calificativo de excepcional sea la bella muñeca de marfil hallada en la necrópolis de Tarragona y que se cree procede del siglo IV.

Los monumentos que aún siguen en pie son testigos mudos de la cultura de un pueblo que ha ido evolucionando paso a paso, piedra sobre piedra...

La geografía humana y el patrimonio artístico de Cataluña —se ha escrito— serían muy diferentes si no se hubiera dado con tanta amplitud dentro del país el fenómeno del monaquismo. El monasterio es sólo la parte material de la institución monástica, pero, en realidad, es el que ha pervivido a través de los tiempos y constituye, en nuestros días, una riqueza artística e histórica inigualable.

Las reglas visigóticas (abolidas luego por las de San Benito), las reglas canónicas, la cartuja, las órdenes militares, los trinitarios y mercenarios, las órdenes mendicantes, han dejado sus monasterios, hoy ruinas irreparables, restos reconocibles o bellas reconstrucciones, por toda Cataluña. De algunos sólo queda un nombre casi olvidado o sólo recordado por la gente del lugar.

Puede calcularse que a finales del siglo XIV unos 300 cenobios se erigían en todo el paisaje catalán. Muchas poblaciones ca-

talanas, tanto villas importantes como lugares humildes, han nacido a la sombra de un monasterio: Banyoles, Breda, Amer, Camprodon, Sant Joan de les Abadesses, Ripoll, San Genis les Fonts, Sureda, San Cugat del Vallés, Sant Llorenç de Morunys, l'Etany, Sant Feliú de Guixols...

Los monasterios están vivos en la historia de Cataluña, pero también puede decirse que buena parte de la historia catalana pasa por los monasterios. Toda la historia de Cataluña está llena de intervenciones de abades, monjes y frailes, y lo mismo toda la historia monástica aparece repleta de intervenciones de príncipes y señores.

¿Y el arte? Mucho representan los monasterios en la historia del arte catalán. Bastaría recordar la ruta del románico: Sant Pere de Roda, Guixá, Ripoll, San Cugat de Vallés, Sant Pau del Camp, Camprodon, Casseres, Belasú, Serri, entre los monasterios benedictinos; Cardona, Vila-bertrán, Mur, Ager, Sant Joan de les Aba-

deses, l'Etany, Frontonya, entre los canónicos; Poblet y Santes Creus que compendian el arte cisterciense de la última época románica con el más espontáneo gótico catalán; Gardeny y Miravet, entre los exponentes del arte de las órdenes militares; Pedralbes, Sant Domenec de Balaguer y San Domenec de Gerona, entre las casas mendicantes.

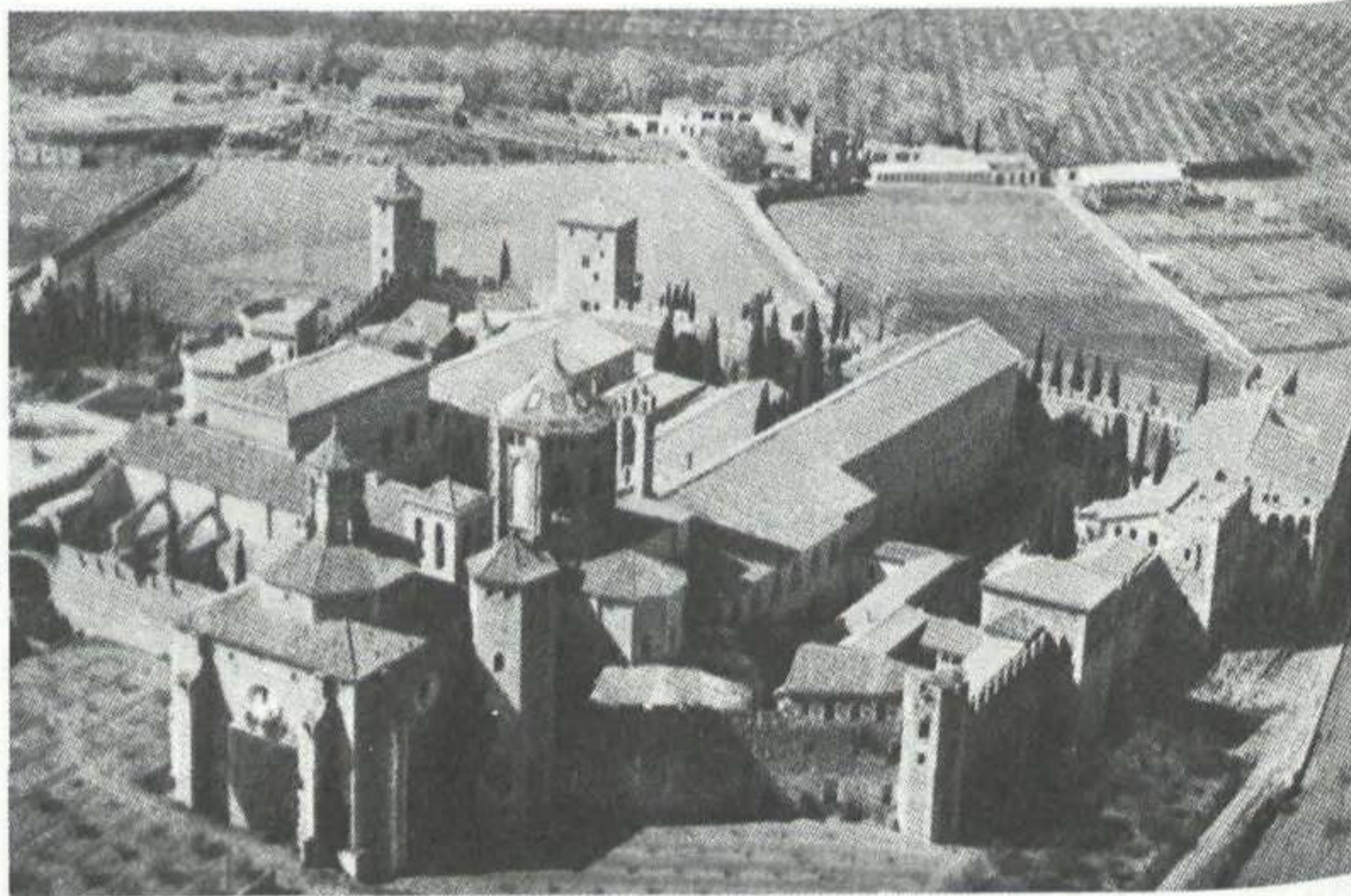
No podríamos referirnos aquí a todos los monasterios catalanes; aun una breve historia de todos ellos ocuparía un extenso volumen. Como compendio, vamos a dar algunos datos de dos de los más conocidos en toda España: Montserrat y Poblet, ellos, quizá más que ningún otro, encierran esa historia de Cataluña a la que nos hemos referido.

Montserrat

La historia de Montserrat está condicionada por tres hechos básicos: la montaña,

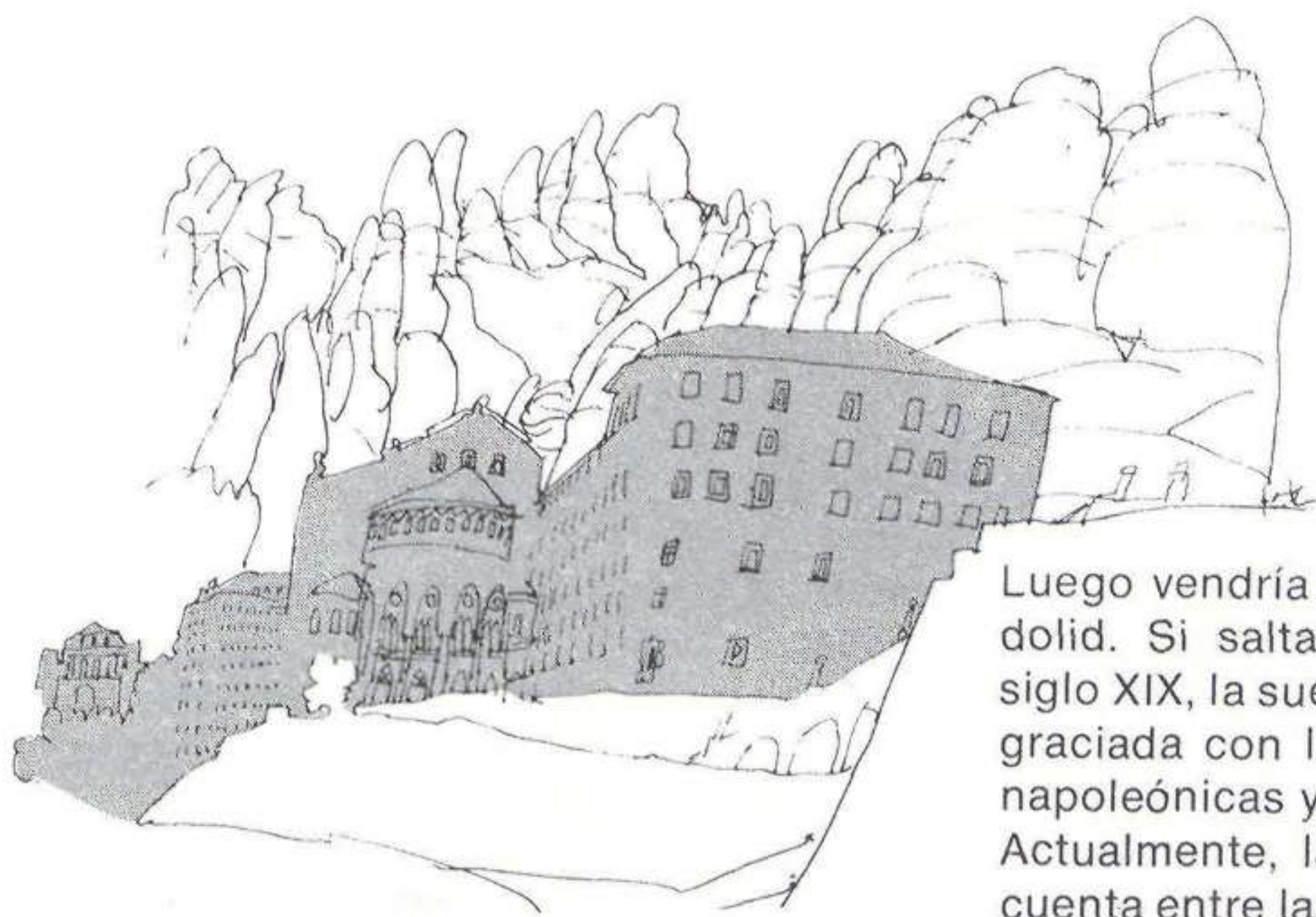


Monasterio de Montserrat.



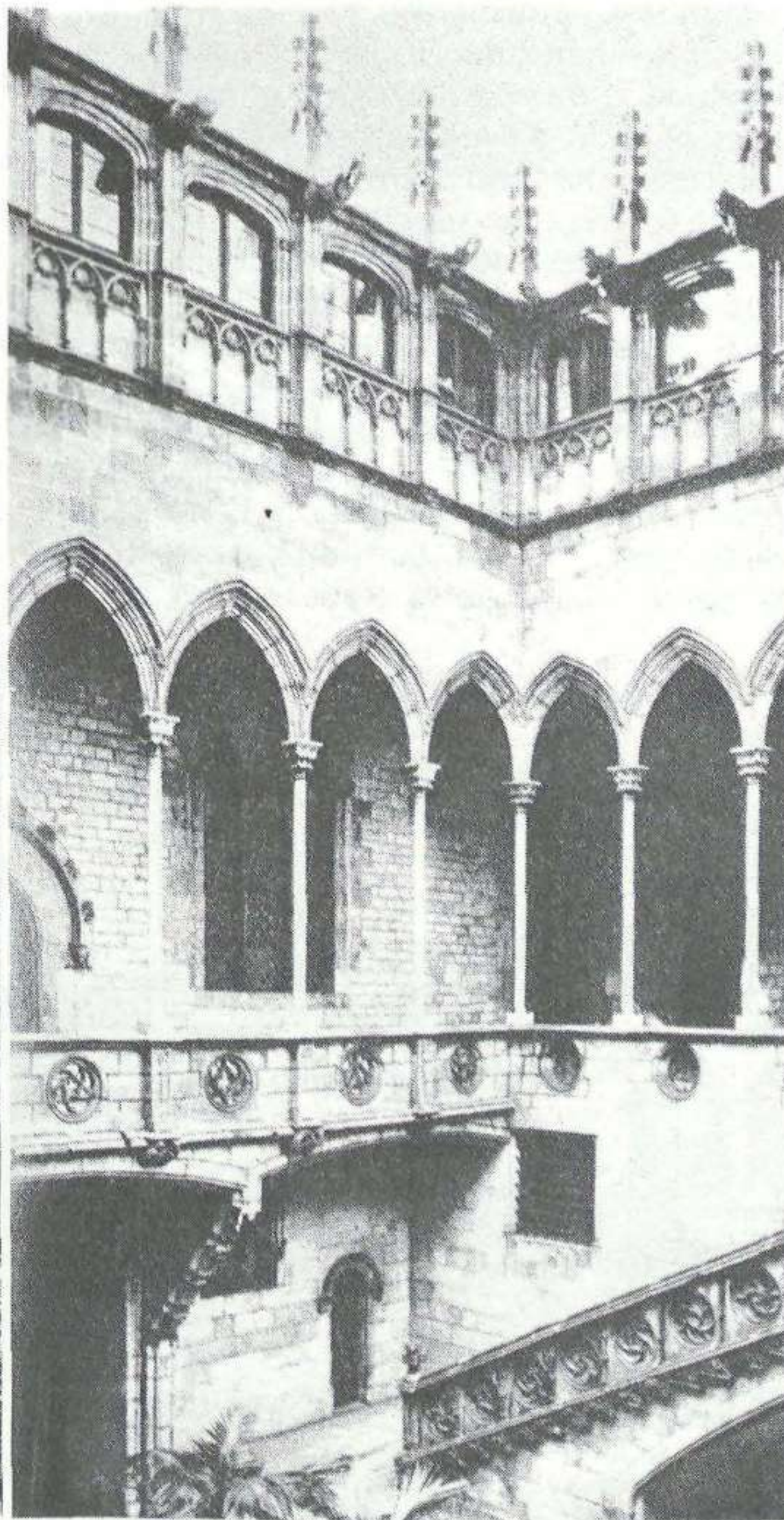
Monasterio de Poblet.

llamada santa por el tesoro de veneración y piedad que representa; la imagen de Santa María o la Moreneta, idolatrada por el pueblo durante siglos, y el monasterio de benedictinos guardianes de ambos tesoros. Es lógico que una montaña tan singular como la de Montserrat, situada casi en el centro geográfico de Cataluña y a sólo 35 kilómetros de Barcelona, no podía pasar desapercibida. Ya desde el siglo IX se tienen noticias de que existían en la montaña diversas ermitas, de la que la de Santa María tenía primacía entre todas. Las peregrinaciones para venerar la imagen de la Virgen están documentadas a partir del siglo XI. Se piensa que el color moreno de la Virgen proviene de los cirios y luminarias quemados constantemente ante la imagen, sobre todo cuando se veneraba en un pequeño templo románico durante el siglo XII. Por desgracia, el origen del monasterio de Montserrat no está claro. Se remonta, al parecer, cuando en-



Luego vendría una dependencia de Valladolid. Si saltamos a los comienzos del siglo XIX, la suerte del monasterio fue desgraciada con los incendios de las tropas napoleónicas y la excomunión de 1835. Actualmente, la abadía de Montserrat se cuenta entre las más florecientes del mundo benedictino. Se ha dicho que el moderno camarín de la Virgen, inaugurado en 1947, es una verdadera síntesis de la plástica catalana de la mitad del siglo XX.

Patio de la Generalitat de Cataluña.



Poblet

Ahora envuelven a Poblet modernas carreteras, huertas y jardines, coches y turistas, pero la paz y la vida monacal permanecen inalterables, como en los siglos medievales. Por la época de su construcción, en Poblet se dan dos estilos, el románico tardío y el gótico, predominando éste en las grandes salas y en el claustro mayor. Poblet es muy extenso porque responde al ideal cisterciense, que era crear un pequeño mundo dentro del mundo. Por eso en todo monasterio cisterciense, y así ocurre en Poblet, hay tres partes bien diferenciadas: la interior, formada por la clausura, cerrada por muros de defensa y donde se encuentran los mejores elementos artísticos; la segunda zona, donde están los edificios necesarios para la relación con el mundo exterior, como pueden ser el palacio del abad, la hospedería, el hospital y la administración, y la tercera, o parte industrial y agrícola, necesarias para la vida del cenobio. Dentro del admirable Poblet destaca su iglesia, construida entre los siglos XII y XIII, aunque también hay parte del XIV. Son dignos de ser admirados el retablo de Damián Forment, hecho construir por el abad Pere Caixal, entre 1527 y 1529; las tumbas reales, reconstruidas por Marés, así como otras muchas tumbas, altares y elementos arquitectónicos salvados después de muchos años de incuria.



Monasterio de San Pablo del Campo.

tre los años 1011 y 1018 un monje, de nombre Juan, pasó a regir el cenobio de Santa Cecilia de Montserrat, como enviado del abad Oliva de Ripoll. A lo largo de años y de siglos se dieron luchas entre Ripoll y Montserrat, que quería romper su dependencia de aquel monasterio. La primera independencia de Montserrat se la dio el Papa Luna, Papa cismático, en 1410.



Capitel representando a un maestro cantero trabajando.

Las casas pairals

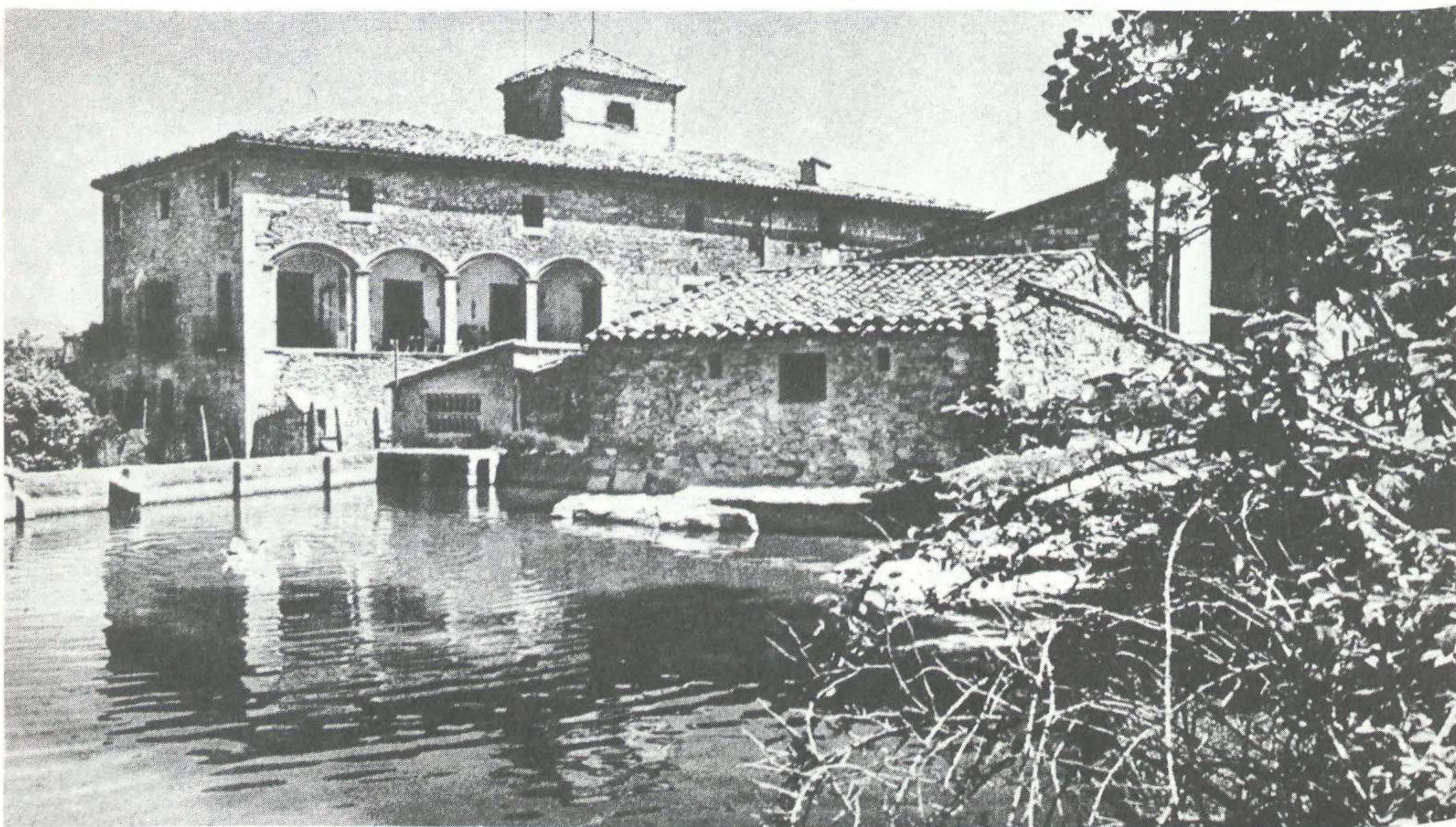
Joan Cases

Desde el Pirineo al Ebro, desde la Ribagorza al mar, la casa pairal, el pairalismo catalán es una institución del pasado que continúa cumpliendo una trascendental misión pública en los aspectos moral, jurídico, social y económico; su adaptación a los postulados de nuestros días proviene de su sustancia socializadora, lo que le hace apto para encarnar la empresa agrícola y para mitigar el problema de la despoblación rural. El pairalismo no se sostiene sobre unos cimientos aristocráticos, sino campesinos; lo que dio lugar a un sólido estamento de burguesía agraria que no desertó de su tierra, que propició los procesos productivos, contribuyendo a los progresos agrícolas, pecuarios y forestales.

El pairalismo se basa, fundamentalmente, en la indivisión del patrimonio familiar. Camps i Arboix, que tan bien lo ha estudiado, escribe: «Si la libertad económica es indispensable para la existencia humana en general, la familia organizada dejará de ser viable sin el soporte de un instru-

mento económico suficiente. Por ello, la indivisión de la herencia procura a la casa pairal el fundamento de un patrimonio de sólidas posibilidades. No es extraño, pues, que nuestra legislación clásica haya sentido la principal preocupación de arbitrar el sistema más adecuado para llegar a aquellos resultados».

Efectivamente, el derecho catalán, contrariamente al castellano, defiende la indivisión del patrimonio. «L'heretament», «l'hereu» han dado lugar, a través de los tiempos, a mucha literatura, y no siempre favorable. Y, sin embargo, puede decirse que este derecho hereditario catalán se acerca al derecho moderno, que tiene muy en cuenta los intereses de la comunidad sobre los intereses individuales. Por ello mismo queda como muy antigua la afirmación de que todos los hijos, en el momento de la herencia, son igualmente merecedores de la estima de los padres. No es precisamente ésa la cuestión: O no es toda la cuestión. En el sentido del interés de la comunidad podría traerse aquí el re-





cuerdo de que al realizarse en algunas zonas españolas, agrícolamente muy divididas, la concentración parcelaria, tuvieron posteriormente que ser declaradas indivisibles las parcelas resultantes que no excedieran de la extensión de la unidad mínima de cultivo, a fin de que la familia no pudiera destruir lo que con tanto esfuerzo el Estado estaba realizando.

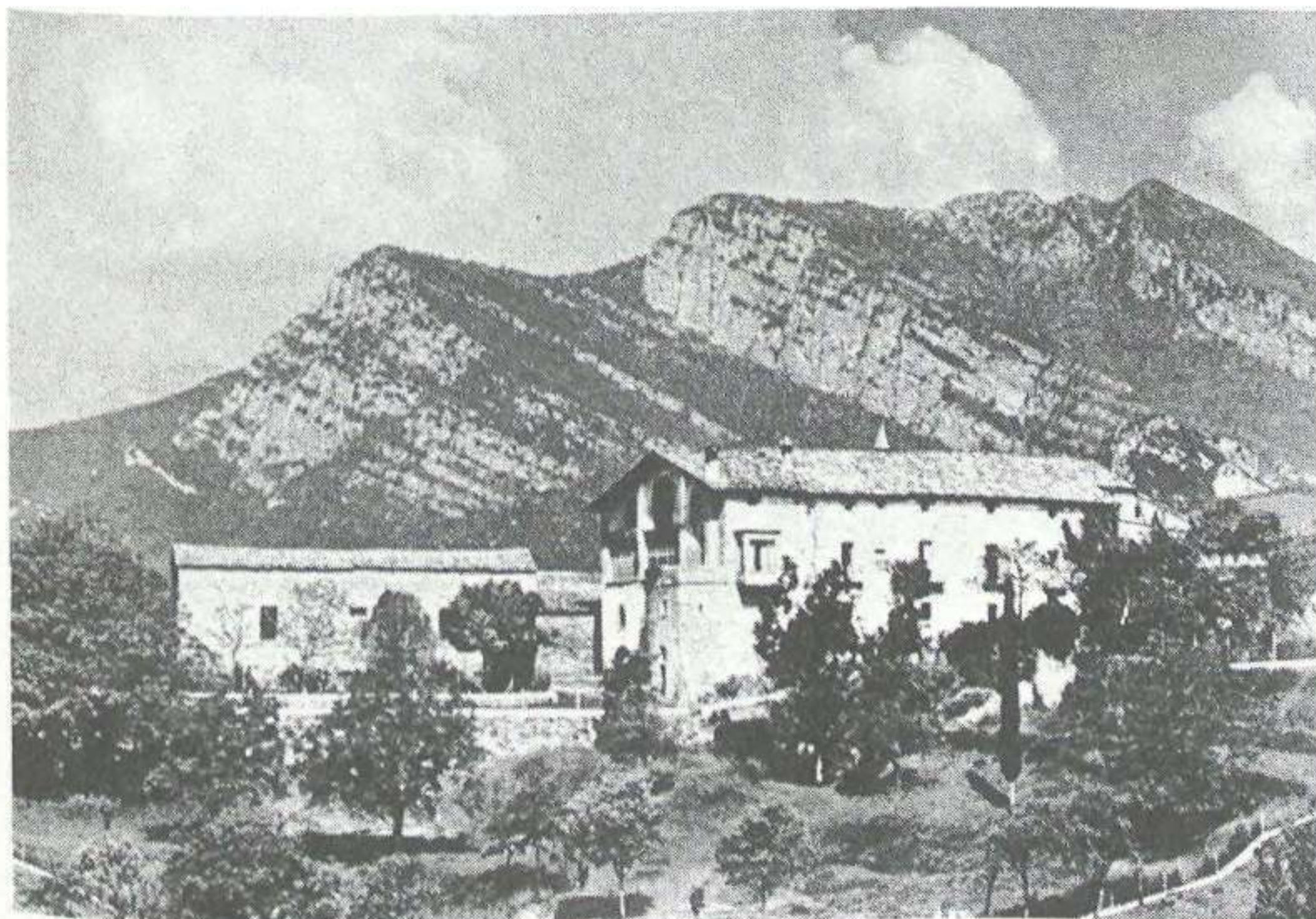
Alguna vez se ha querido comparar el pairalismo catalán con el mayorazgo castellano. No tienen nada que ver. Entre otras cosas, puede decirse que en su origen el pairalismo catalán es estrictamente de derecho privado, mientras el mayorazgo se constituía por concesión real. «L'heretament» catalán no se regula, además, por el derecho de progenitura; el testador es libre de instituir como heredero a cualquiera de sus hijos o hijas. La elasticidad y la libertad son la norma, siempre pensando en designar aquel descendiente que se presume más apto para regir la casa. Por otra parte, el sistema catalán defiende el bloque patrimonial sin concentrar propie-

dad, mientras el mayorazgo supone concentración de la misma.

Puede servir de ejemplo de cómo la casa pairal ha contribuido a fijar al hombre en su tierra saber que, en un estudio hecho sobre 114 casas pairales, 81 estaban habitadas permanentemente, o de forma muy continuada, por sus amos, y que en estas mismas casas la explotación agrícola la llevaban directamente o predominantemente los dueños en 75 de ellas; en aparcería, 37, y sólo dos estaban arrendadas. El historiador Vicens i Vives ha dicho que el elemento básico, indiscutible, de la sociedad catalana no es el hombre, sino la casa. Cada catalán tiene su casa y su familia; no una casa y una familia cualquiera, surgidas de las hojas del registro civil o por parentesco accidental, sino la familia y la casa que viene desde antiguo, porque «la mayoría de los catalanes descienden de pagesos, de una casa de pages, escondida humildemente en un valle pirenaico o encarada a todos los vientos en las llanuras de la Cataluña Nueva».

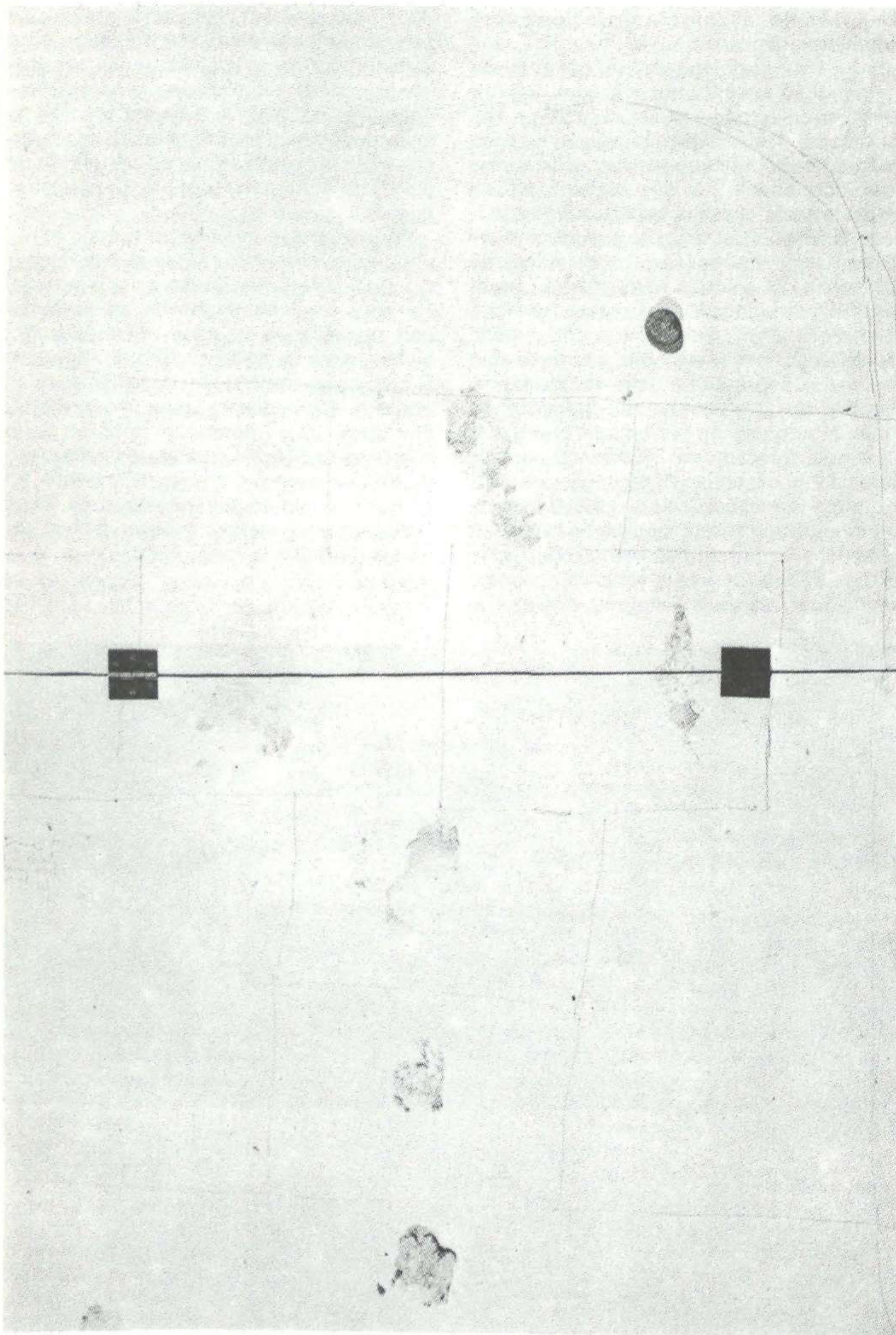
La casa pairal forma parte del paisaje catalán. La casa pairal, dentro de la gran variedad de formas y dimensiones, presenta una unidad notoria, y, en general, acreditan el buen gusto y la buena técnica de los arquitectos y maestros de obra catalanes que las concibieron y construyeron, la mayor parte de ellos perdidos en el anonimato.

Por muy breve que sea un trabajo sobre el pairalismo catalán, no se puede acabar sin dedicarle unas líneas a la figura del «hereu». El elemento básico de la sociedad catalana es la casa —dice Vicens i Vives—, pero la casa necesita del hombre. El personaje central del pairalismo es el «hereu». El «hereu» —como lo ha visto la literatura— es un personaje imbuido de la alta pregorrativa de servicio a la casa, cuya conservación y engrandecimiento ha de ser el norte de sus esfuerzos. Su ética y sus afectos, esposa e hijos, pasan por este interés por la casa pairal.



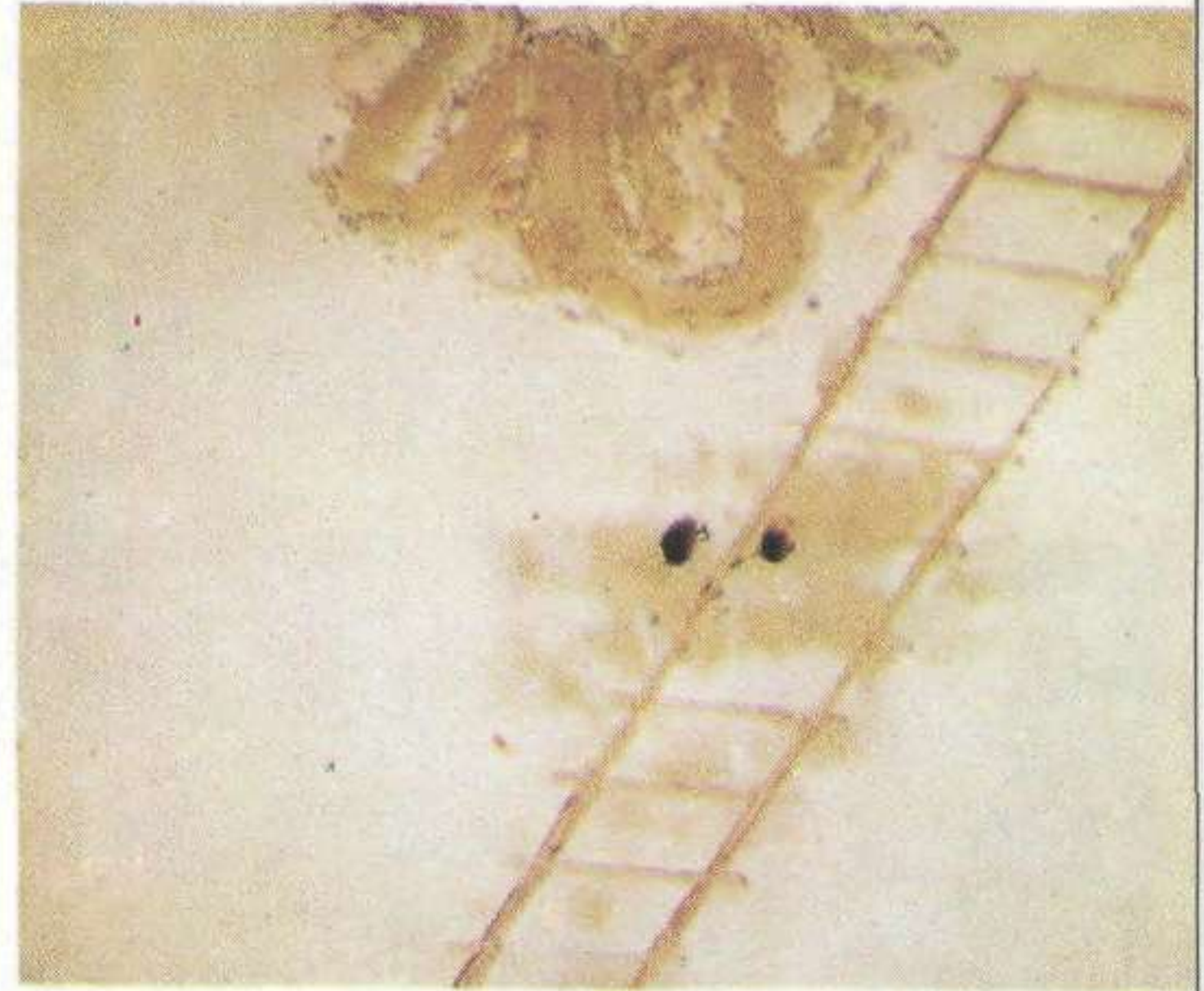
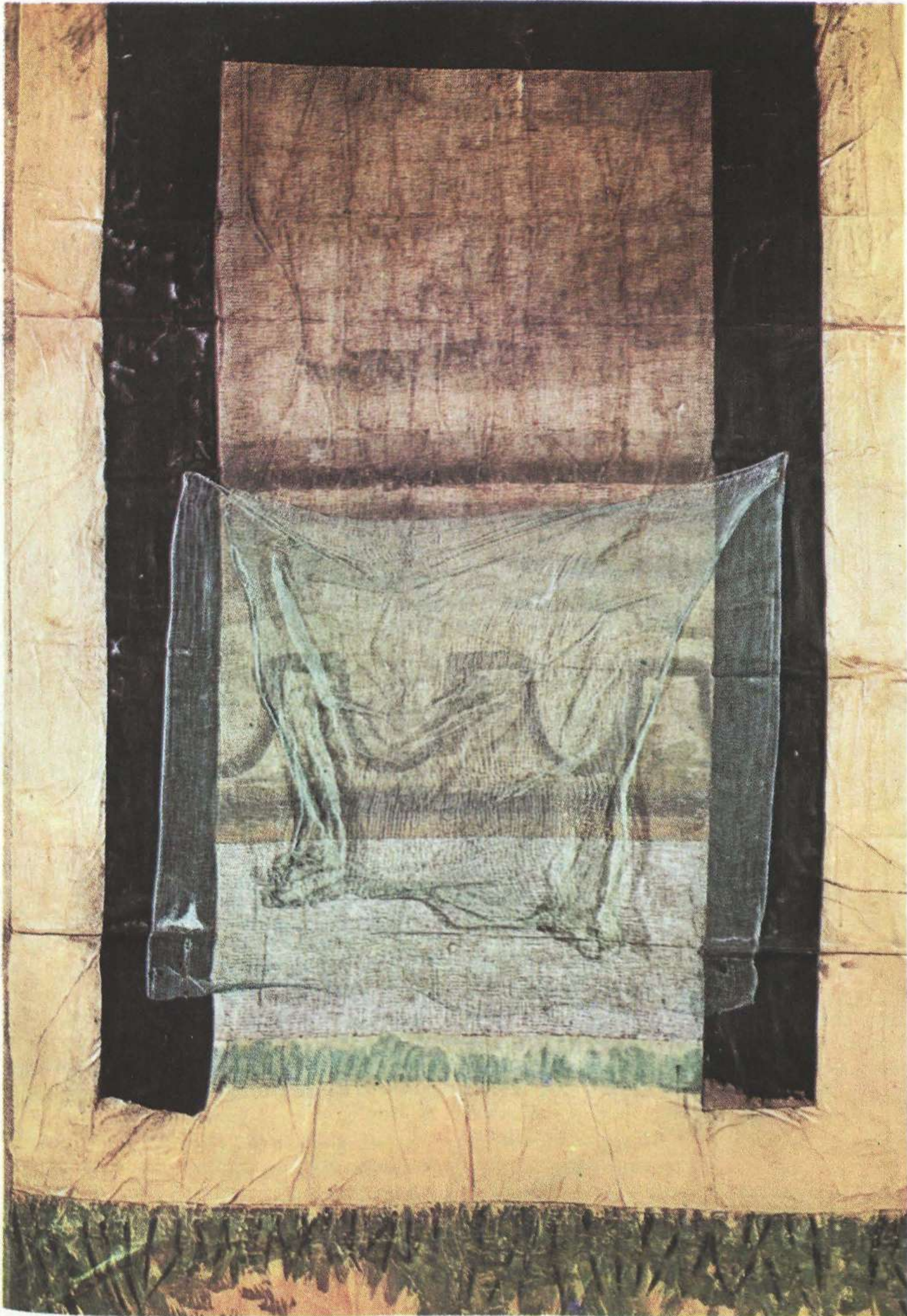
TAPIES: Un grito material

Luis Garmat



El vigor de un solo trazo rojo y redondo reclama nuestra mirada. El trazo aprieta entre sus páginas las primeras y últimas memorias de Pablo Neruda. Un nuevo trazo absorbente entorpece nuestra sensibilidad al escuchar en el recuerdo el disco de los recitales madrileños de Raimon. Estos mínimos ejemplos demuestran hasta qué punto Tapiés amanece en el repliegue de nuestra más rabiosa vida cultural. Para llegar a Tapiés no hace falta, a priori y como sucede con su maestro Joan Miró, aprender los signos que acumula su obra. La pintura de otro de los catalanes llamados a la universalidad constituye un coto abierto en el que está permitido cualquier tipo de caza en cualquier época del año. Tapiés es el pintor capaz, y esto lo podemos comprender haciendo un mínimo examen introspectivo, de causar un impacto en nuestra atención utilizando sus más mínimos recursos. Para adentrarnos aún más en sus propósitos hay que potenciar nuestro conocimiento y apreciación de la materia, sea de la naturaleza que fuere. En este sentido viene a cuento la anécdota protagonizada y contada por Miró repetidas veces. Un día en que el pintor caminaba por el campo de Montroig topó con un agricultor que llevaba sus productos hortícolas envueltos en una vieja lona. Arañada, sangrante, plena de savia sugería unas calidades difíciles de obtener adrede. Miró no lo dudó un instante: compró una lona nueva y la cambió por la vieja. La materia por la materia había sensibilizado, una vez más, la capacidad intuitiva del genial catalán.

Gozamos de una época, si a eso se le puede llamar gozo, en que los productos se fabrican para que duren un tiempo mínimo. No da tiempo, por los materiales empleados, a que el propio tiempo devore y ennoblezca los objetos de uso más cotidiano. La sociedad de consumo implica un tiempo equis de utilización para que nuestros consumos sean acumulativos y reiterativos. Aunque sepamos lo exagerado del concepto viene al pelo cuando tratamos de introducirnos en la comprensión de la materialidad que configura la obra de Tapiés. Avanzando en el mundo que nos propone el pintor tendremos que ser capaces de admirar cosas que sólo son aparentemente superficiales. Nos referimos, por ejemplo, a la admiración que pueda producirnos el leve trazo de unas huellas en la playa, el moho de una puerta



vieja, la reiteración del uso de una prenda muy usada o, por poner un ejemplo más gráfico, la sensación que nos produce una valla publicitaria en la que no se han pegado nuevos anuncios. Los trozos, rotos por el viento, el agua o el tiempo de anteriores reclamos han ido formando un ente distinto que, separado de su contexto, puede producirnos un nuevo grado de apreciación en nuestra potente sensibilidad.

Imaginemos que Tàpies busca con sus materiales sustraernos del concepto clásico del arte. Bajo esa apreciación el arte no sólo es bello, sino que puede llegar a interesarnos sugiriéndonos un nuevo y personal camino en el que lo conceptualizado clásicamente como «feo» no está exento de bondad. Más aún, siguiendo en el camino de la materia, no buscamos ya lo que pueda sobrepasar a la propia materia para considerarlo artístico. Remontándonos a los ejemplos del mural publicitario



o de los signos en la playa, lo verdaderamente artístico consistirá en reproducir en un cuadro, con parecidos materiales, dichos ejemplos. Tàpies va aún más allá y si le gusta una gabardina porque le sugiere una serie de vivencias la coge, simplemente, y la pega en el cuadro. Aunque ésto parezca tan simple, no lo es. Cuando contemplamos en un cuadro de Tàpies la gabardina del ejemplo, ya no es la gabardina que sirvió para protegernos de la lluvia. Apartada de su utilización normal y colocada en un contexto en el que no aparece sola se ha llegado a ennoblecer, a mostrarse como un nuevo ente artístico, después de que el artista la haya utilizado.

No estoy de acuerdo con la definición que se ha hecho frecuentemente de Tàpies, al que se elige máximo representante de un arte denominado «pobre». La nobleza interior no está acompañada, en muchos casos, de un contexto exterior

agraciado. Se ha dicho muchas veces que lo externo muere y lo interno permanece. No es que desee mitificar o entroncar en una raíz mítica el arte de Tàpies, pero sí significar la grandeza que llegan a adquirir bajo su tratamiento los objetos más sencillos. El gorro, la carpeta, el corsé, el aparato ortopédico, las lentes, el nicho, el reloj de sol, el costurero, la copa, el cajón, la puerta, la cabecera de cama y otros muchos elementos más que cotidianos, triviales, han llegado a ser únicos. Aislados del conjunto al que fueron en principio destinados no resultan pobres sino todo lo contrario.

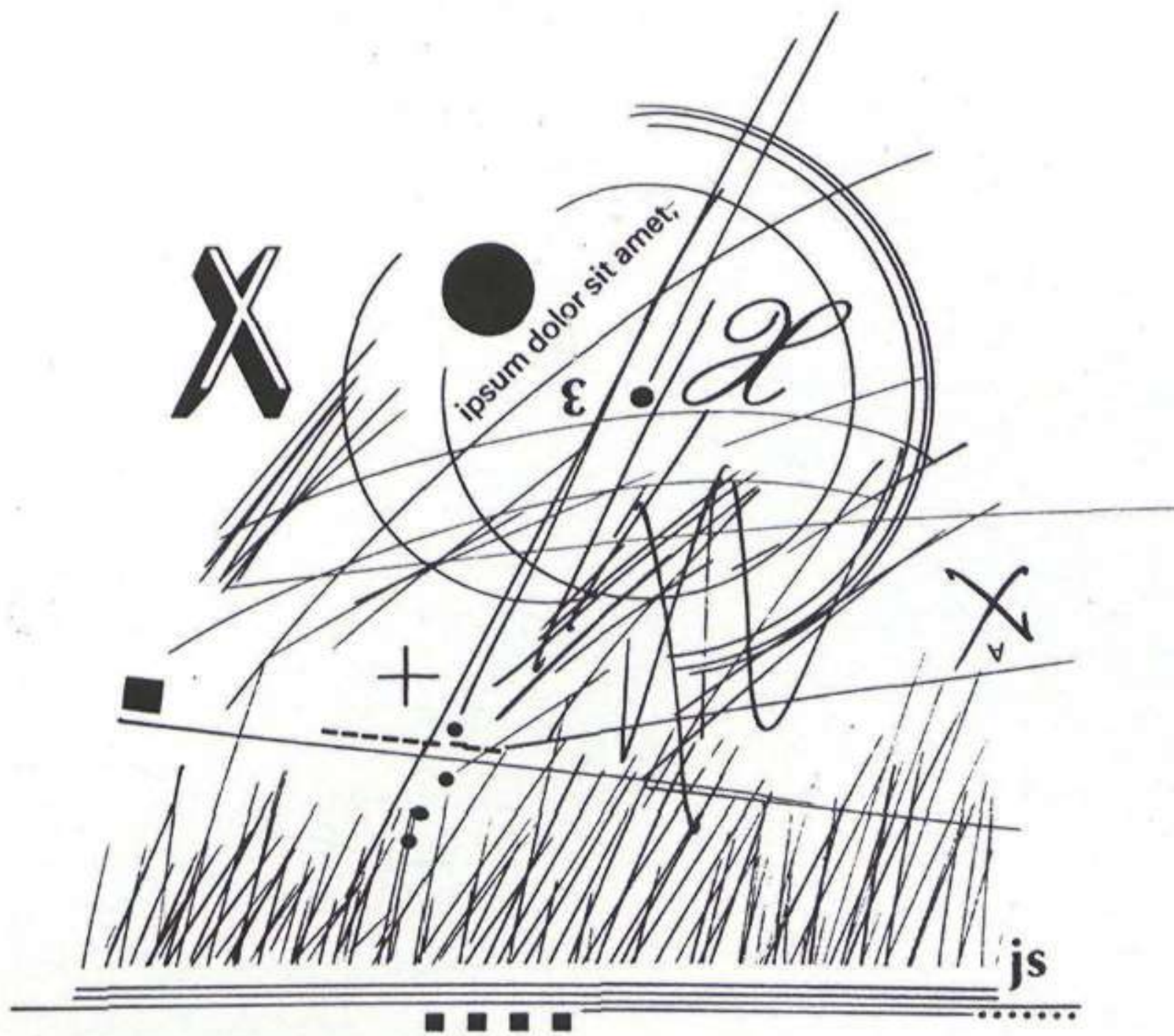
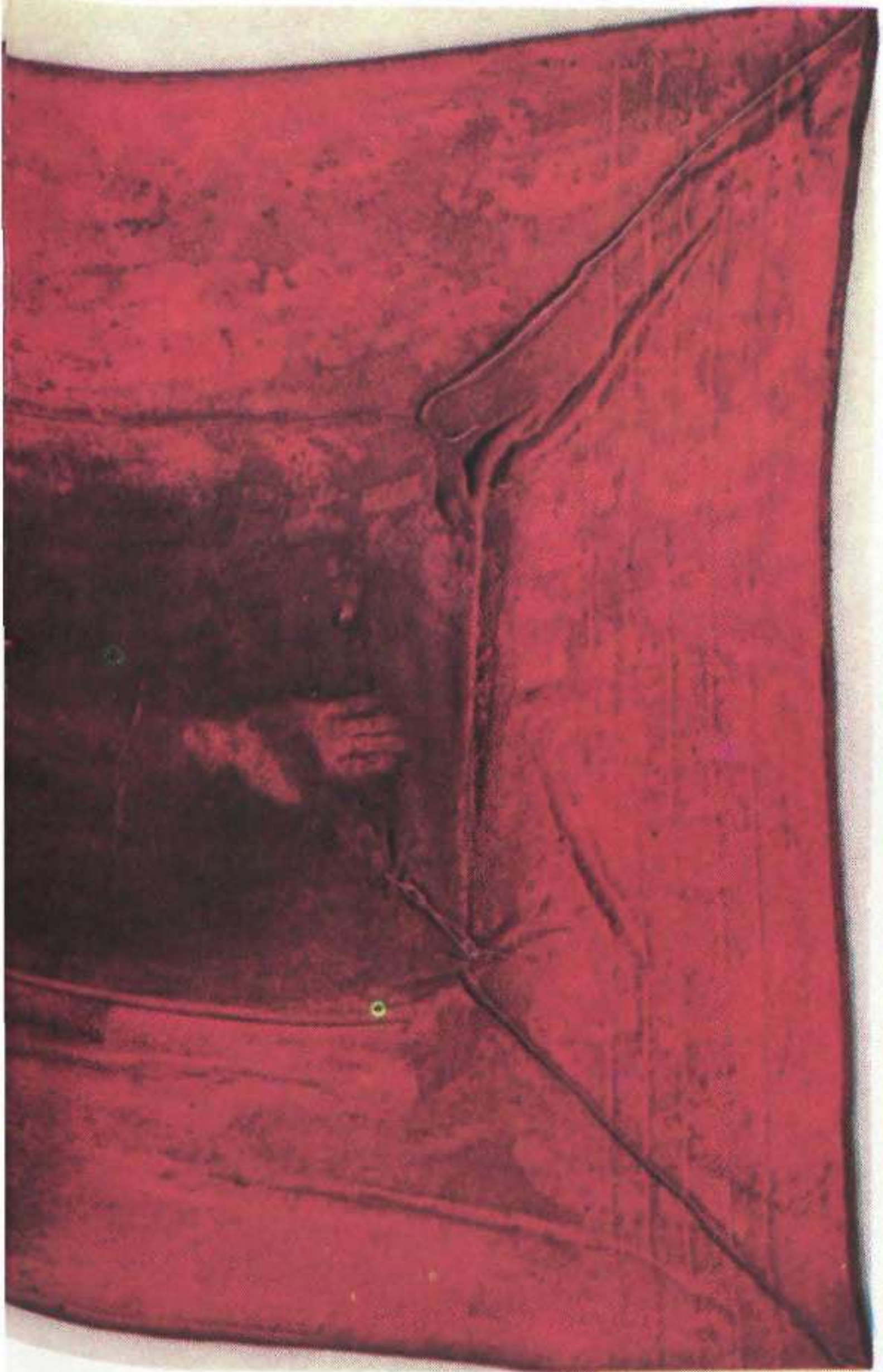
Una de las finalidades primordiales de la obra de Tàpies es la de arrancar los misterios del mundo que nos rodea. Para ello busca en lo pobre, según Alexandre Cirici, la autenticidad de lo primigenio. Busca sorprender el origen, lo original. Despoja un objeto de todo lo superfluo y se queda con su verdad última. Elimina

para perfeccionar, empobrece para enriquecer.

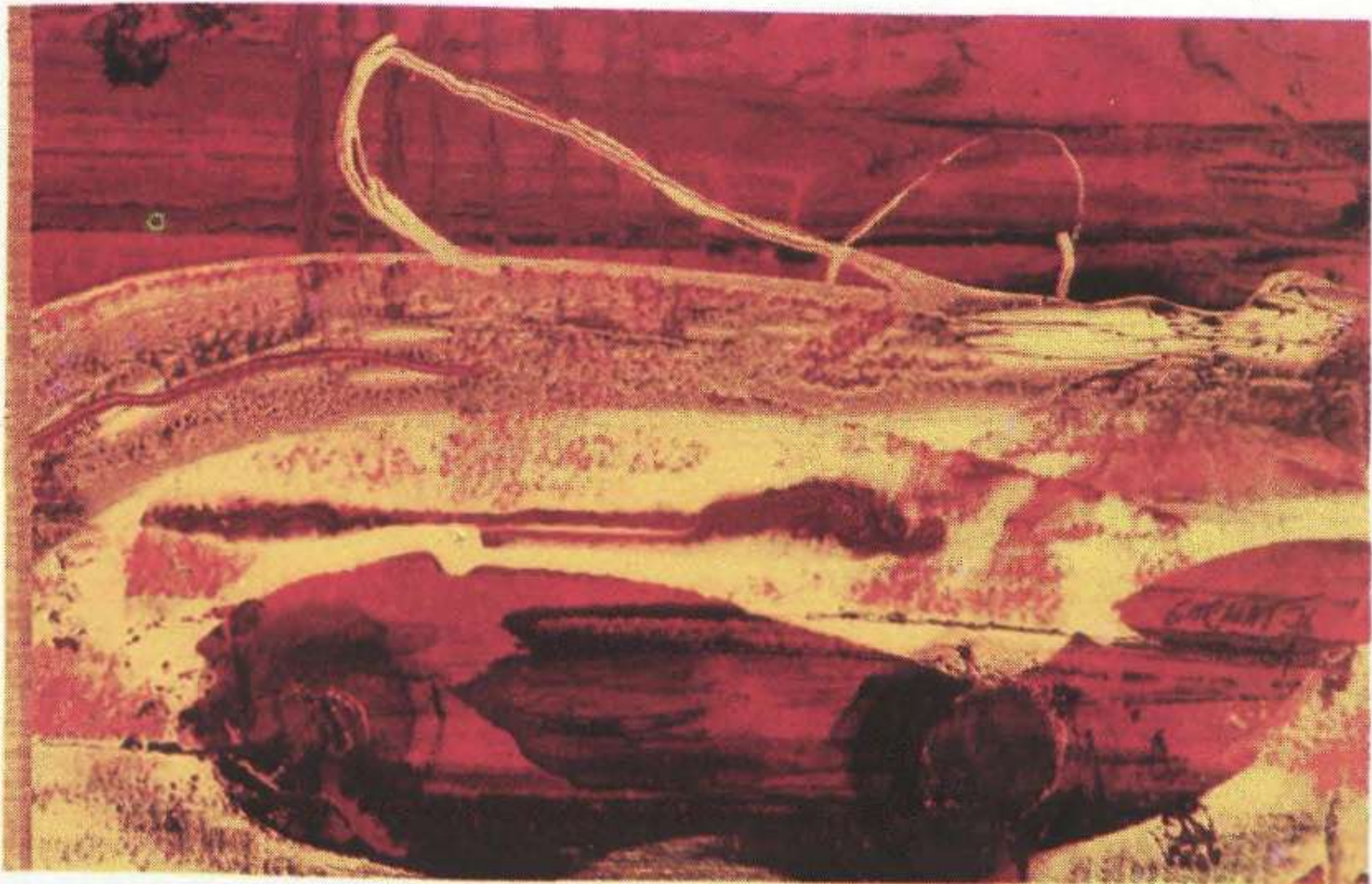
Otras constantes en su obra son las letras. Su lenguaje estrictamente gráfico se ha ido simplificando paulatinamente. Algunas letras como la M, la X o la T no han llegado a perderse del todo. Se ha dicho de la T, inicial de su apellido, que representa el símbolo de la cruz. La cruz como símbolo unificador de la materia viva del mundo.

Otra de las características fundamentales en su obra son los ritmos de incisiones o excisiones emparentados con la plástica del pespunteado y del cosido, en puntos seguidos o en puntos de cruz. Los guarismos, ciertos números repetidos como en un ritual por tiempos aparecen en su obra a modo de itinerario idealizado.

Dicen que antes de ponerse a trabajar medita largo tiempo, sin dejar que el tiempo acabe su obra como ocurre con Miró. Lee y escucha música, preferentemente



Doble homenaje de Luis Garmat a Antoni Tapies. Serie «Sthendal», 1976 (acrílica, óleo y pluma). Colección particular.



Wagner y Brahms; luego proyecta mentalmente algo que después resultará nuevo. Los hallazgos, por decirlo de algún modo, le sorprenderán a él en primer lugar y después a sus espectadores. A la postre no hay abstracción o figuración en su obra, hay materia y la materia constituye la propia forma. Esa misma forma única. El rito de un baile como la sardana, tan fácil o tan difícil de plasmar en un lienzo, adquiere una dimensión plástica en Tapies tan sencilla como rotunda. Huellas de pies en círculo nos conducen a su catalanidad, al sentido de un arte que ha sabido expresar con tan exiguos elementos el concepto de un pueblo, de su unidad tradicional y de su libertad. La propia libertad de Tapies está en cada cuadro. Aislado, cerrado a colores industriales, sus lienzos escenifican el grito de nuestra conciencia. Un grito que acalla la vulgaridad del consumo y la reiteración de conceptos sobrepasados por un nuevo devenir histórico.

La pintura de MIRÓ

«A veces pienso y a veces soy», afirmaba Valéry.

Joan Miró (Barcelona, 1893) realiza su pintura como un acto afirmativo de su existencia. **Existe** pintando, **es** pintando. Miró ha suprimido el espacio entre la vida y la obra. Cada obra es la natural prolongación de la vida, la consecuencia más inmediata de su propio existir; es su gesto, su pálpito, su vínculo con el exterior. Confesaba Miró en 1957 al crítico André Verdet que al pintar se liberaba de todas las trabas y que su pintura no trata de ser objetiva. Efectivamente, Miró está sólo comprometido con su inmediata circunstancia vital; pinta como habla, como camina, como respira. Su obra no trata de ser esto o aquello, simplemente **es**. No se trata por lo tanto de una pintura mental, sino una pintura existencial, total, realizada con todas las facultades de su ser.

Desde que en 1915 Miró decide trabajar en solitario, lejos de las enseñanzas académicas, comienza su verdadera dimensión, se «transforma» en el sentido más etimológico de la expresión. Su obra ha sido una caja de resonancias, una galería de espejos donde se reflejan sus experiencias vitales: sus viajes y estancias en París y Barcelona, su decisiva visita a Holanda (1928), sus contactos americanos, su definitiva residencia en Mallorca. Porque Miró ha participado en los movimientos artísticos de su tiempo. Siente el impacto del cubismo tras su primera corta estancia en París; pero las ataduras racionales del panorama cubista son incompatibles con el temperamento instintivamente espontáneo y hasta ingenuo del artista catalán, con su antiintelectualismo y su auténtica pasión por el color como germen de su obra.

Incluso antes de aparecer en 1924 el Primer Manifiesto del Surrealismo, se adelanta Miró al automatismo, que sería su germen, y pone la nota de inocencia y frescura en la corriente revolucionaria que supondría este movimiento artístico. «Miró es

probablemente el más surrealista de todos nosotros», diría André Breton en 1928. Hoy vemos que esa definición sigue siendo válida, pero no suficiente para explicar la fascinación que ejerce su obra, esa prolongación de sí mismo. Efectivamente, el movimiento surrealista en el que de inmediato se integra le permite afirmarse cada vez más en la soberanía de la intuición. Acaso su amistad con Breton, Aragon, Paul Eluard, las voces poéticas del surrealismo, le ayuda a abrir esa puerta de la imaginación creadora, que ya no se ha cerrado jamás para el gran artista catalán. Es de este momento clave la obra más rica de sugerencias de Miró, «El carnaval de Arlequín». En su pintura de entonces está Miró entero, con sus formas esquemáticas, sus tachismos, su fantasía, su humor, su

MIRÓ





emocionante frescura, sus alusiones a las graffias orientales, sus líneas que juegan y escapan, su repertorio riquísimo de signos.

Después, a lo largo de su vida, Miró ha dedicado sus momentos constantes de actividad a simplificar, a acentuar y precisar. La evolución de su pintura hay que entenderla no sólo por el hecho de su afirmación magistral. Hay que planteársela fundamentalmente por la emocionante fidelidad a un estilo constante dentro de una actividad permanente.

Otras formas de creación le han ocupado (cerámica, escultura, tapiz...), otras técnicas, otras llamadas. Pero Miró es siempre el mismo, el hombre silencioso que permanece detrás captando todos los mensajes del universo en que vive.

Su pintura ejerce un extraño e irresistible sortilegio cuyas razones no son fáciles de desentrañar. ¿Es todo el conjunto de elementos, embriones formales, figuras que recuerdan los dibujos infantiles sobre las paredes o los signos de las cavernas prehistóricas? ¿Es, quizá, el color jugoso y sin enmascarar (el «lirismo cromático», que señaló Maurice Raynal), tomado donde Matisse lo abandonó? Rojo sangre, azul eléctrico, negro restallante.

Miró juega seriamente, rompe con las exigencias de espacio y de profundidad, hace convivir con aparente negligencia un mundo de larvas, filamentos, astros, líneas vagabundas. La expresividad cromática. He aquí una de sus constantes, un eslabón entre su pintura libre y su vinculación a las alusiones reales. Los colores mironianos: el bermellón, el amarillo, el azul, el verde. Su permanente disposición a superponer los contrastes, dando licencia al color para que se apodere del cuadro como protagonista y así purificando la obra de la posible anécdota.

Así su obra aparece con esa fuerza vital que la caracteriza. Seguramente es que la obra toda de Joan Miró es un aire fresco y estimulante. La creación irreplicable de un niño sabio.



Fundación MIRÓ

Francesc Vicens

Director de la Fundación Joan Miró

Orígenes y objetivos

La Fundación Joan Miró abrió sus puertas al público el 10 de junio de 1975, pero la idea de lo que tenía que ser la Fundación es más antigua: es el resultado de un lento proceso de discusión entre Joan Miró y sus amigos más íntimos, entre los que hay que citar en primer lugar a Joan Prats. Durante cuarenta años Joan Prats fue el principal organizador de las actividades artísticas de vanguardia que se han desarrollado en Barcelona y, desde que conoció a Miró en 1917, uno de sus amigos más próximos, cuyos juicios y opiniones más pesaban en el espíritu del gran artista catalán. Joan Prats murió el mes de octubre de 1970 sin llegar a ver realizado el proyecto largamente estudiado con Miró, pero dejando establecidas las líneas generales de la Fundación como un Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. La primera de las salas de nuestro edificio lleva su nombre, evoca su personalidad y contiene la que fue su colección personal de obras de Miró que ahora son propiedad de la Fundación.

Las necesidades a las que quiere responder la Fundación Joan Miró no tiene nada de administrativo ni de institucional. En su origen hay la generosidad del pintor

que el arte contemporáneo pueda vivir su vida hecha de búsquedas y de descubrimientos, como lo ha sido siempre la obra de su fundador.

El edificio

La sede de la Fundación es una magnífica pieza arquitectónica, situada en los jardines de Montjuich, sobre el centro de Barcelona y cerca del mar. Su autor es Josep-Lluís Sert, gran amigo de Joan Miró, profundamente identificado con el sentido de su obra, cuya carrera de arquitec-

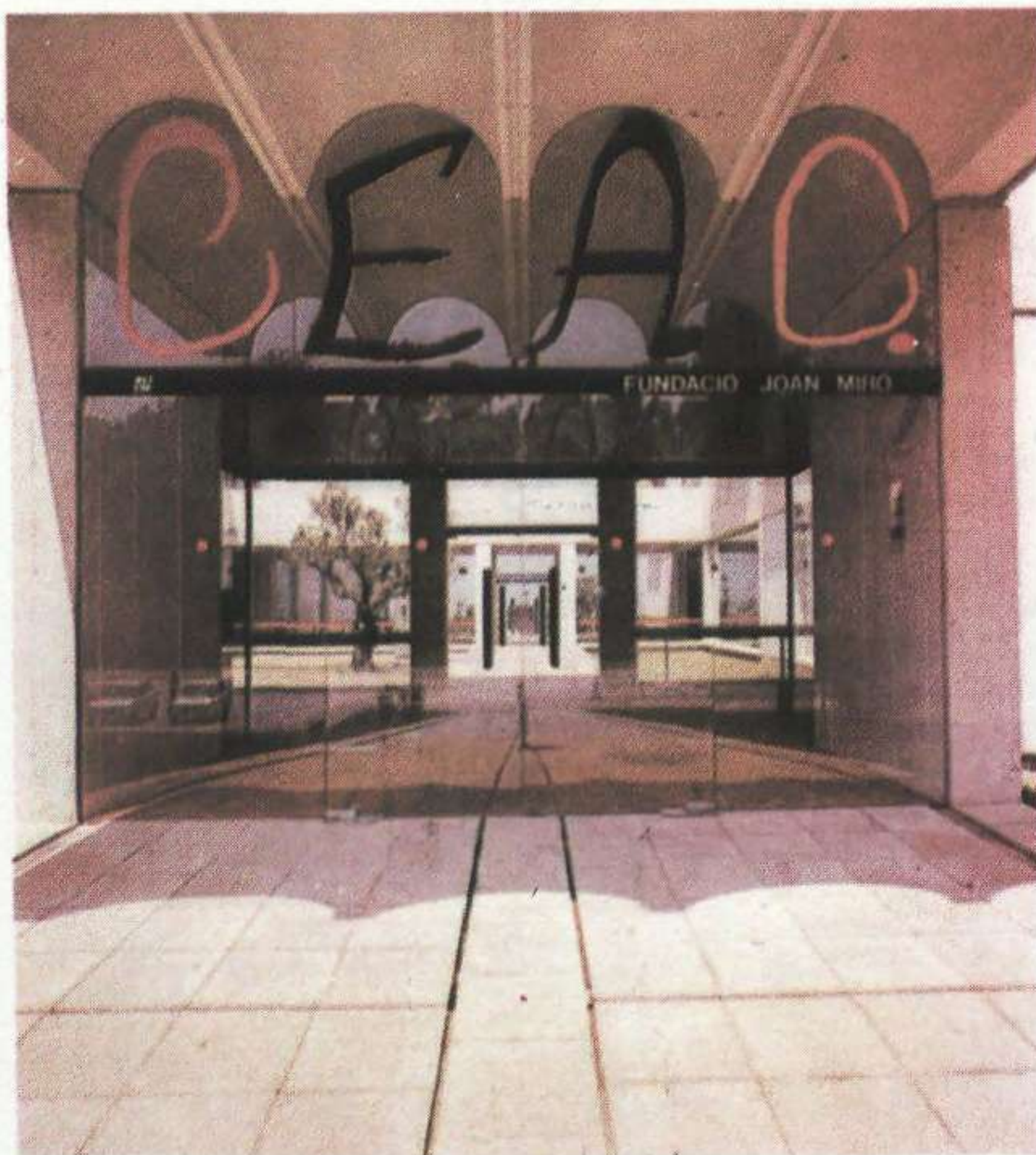
to se ha desarrollado en gran parte en los Estados Unidos, país que le acogió como exiliado el año 1939, al final de la guerra civil. Josep-Lluís Sert —ex decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard, lugar en el que sucedió a Walter Gropius, el creador de la Bauhaus— ha construido para la Fundación Joan Miró una estructura arquitectónica «abierta», un espacio en el cual interior y exterior se equilibran, penetran uno dentro del otro, un lugar privilegiado donde se ha conseguido una unión perfecta entre arquitectura y paisaje. Para el diseño del edificio, Sert ha contado con la colaboración del arquitecto Jaume Freixa, que ha trabajado durante años con él en los Estados Unidos, y para la realización del proyecto ejecutivo con la del equipo de arquitectos Anglada, Gelabert y Ribas.

El primer problema que Sert se planteó fue el de la iluminación, con una utilización máxima de la luz solar natural. Gracias a lucernarios de superficies curvas y medidas cuidadosamente calculadas, la luz solar, reflejada, penetra cenitalmente en el interior y llega a los muros con un ángulo óptimo que no produce sombras y no permite que ningún rayo de luz pueda herir los ojos de los visitantes, y esto cualquiera que sea la altura del sol sobre el

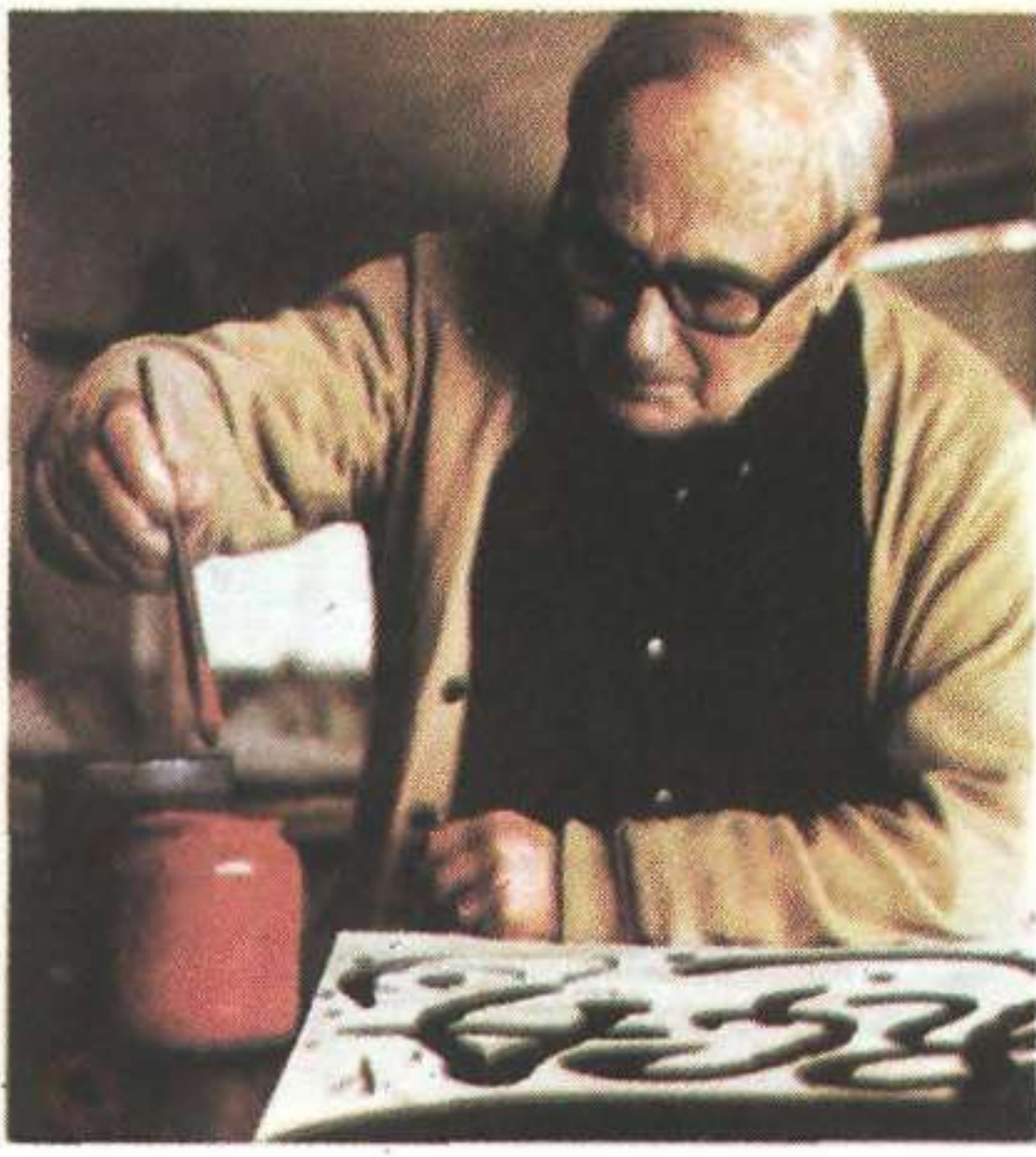


Estatua de Miró en el jardín norte.

que ha querido dar a su país un instrumento de experimentación, de estudio y de información sobre el arte contemporáneo. Pero, sobre todo, lo que está en su origen es el sentido último de la obra de Miró, un río de sueños, hirviendo de ironía, de alegría y de pasión, que ha marcado la vocación de la Fundación: ser un lugar en el



Fachada principal.



horizonte, variable según las horas del día y las estaciones del año.

El sentido de la circulación dentro del edificio es otro elemento muy importante. Se trataba de conseguir que nunca ningún visitante se vea obligado a pasar dos veces por el mismo lugar y que la circulación interior esté abierta a los jardines y a las terrazas. Para conseguirlo, Sert ha dispuesto diversos espacios de forma, alturas, anchura e iluminaciones diferentes, que constituyen una serie de volúmenes enlazados por una circulación continua y bien definida.

El tercer elemento que caracteriza el edificio de la Fundación son los materiales y las formas. Sert ha tenido muy presente ciertas ideas —fuerza de Le Corbusier, su maestro de los años 30: «*Aimer la pureté*» y también *Parvenir à la santé, et par là, a la beauté*. El material esencial ha sido el cemento armado, cuyas marcas de encofrado se combinan al exterior con otra textura: placas prefabricadas de una mezcla visible. En el interior las marcas del encofrado están cubiertas por un enladrado como en la arquitectura popular de las masías catalanas y de las casas de Ibiza. Este maravilloso color blanco crea un ambiente particularmente sedante, propicio a la tranquilidad de la contempla-

ción. Las calidades y los colores de los otros materiales refuerzan la impresión de haberse inspirado en la arquitectura popular mediterránea: el rojo oscuro del enladrillado del pavimento, los bordes de madera de los peldaños, las bovedillas de los techos a la catalana que crean una matización infinita entre el blanco y el gris sobre la cabeza de los visitantes.

El vocabulario formal más general es el de la *arquitectura mediterránea* de Sert, mundialmente conocida: el patio central —que procede del «impluvium» de la casa romana y que durante la Edad Media se transformará en el claustro de los monasterios—, los patios abiertos por uno de sus lados, los muros no portantes transformados en superficies de cristal sin marco que perforan el edificio en un juego continuo de transparencias. Todo ello hace que el conjunto sea un objeto *vivo* y cambiante. La entrada, por ejemplo, es toda la fachada, dispuesta como un espacio cóncavo y receptor que acentúa su carácter urbanístico y consigue realizar una de las ideas constantes de Sert: «Hay que llevar el punto de acceso al centro del proyecto y no a la periferia».

En el extremo de la fachada, la torre octogonal que contiene el auditorio, el archivo de grabados y de dibujos y la biblio-

teca, es el volumen más característico del conjunto y se nos antoja un homenaje de Sert a uno de los volúmenes más típicos de la arquitectura gótica catalana. Este prisma octogonal es hermano de los campanarios de la catedral de Barcelona, de la catedral de Lérida, del monasterio de Pedralbes y de las torres del Portal Real de Poblet.

Gracias a todos estos elementos, Sert ha construido un edificio en el que los catalanes nos sentimos en nuestra casa. Sentirse bien y ser feliz en un lugar dedicado a la exposición de obras de arte es una cuestión de la mayor importancia porque permite que se establezca una comunicación directa —visual e incluso táctil— entre el objeto y el visitante. Conseguir condiciones óptimas de perceptividad y comunicación entre el objeto artístico y el visitante no es un lujo, sino una necesidad. Frente a la degradación continua de la naturaleza y del medio urbano en la cual vivimos, frente a la pasiva indiferencia de la mayoría, esta comunicación directa con la obra de arte puede ayudar a conseguir no solamente un enriquecimiento cultural, sino también una experiencia espiritual mucho más profunda, otra manera de aprender a vivir, mejorando la calidad de la vida.



Fundación MIRÓ

Las colecciones de la Fundación

La Fundación es, ante todo, un lugar en el que se conserva y expone la obra donada por Joan Miró: 188 pinturas sobre lienzo, papel, madera y otros soportes, que van desde 1917 hasta nuestros días, 145 esculturas y ocho piezas con materias textiles, obras todas ellas que aparecen reseñadas y comentadas en el catálogo de la Fundación.

Pero la Fundación posee, además, la obra gráfica completa de Joan Miró y una colección de cerca de 5.000 dibujos, que constituyen una serie completa en la que se puede seguir la aparición y el desarrollo del genio mironiano desde sus primeros dibujos infantiles de 1901 hasta los más recientes.

Con esta colección extraordinaria, la Fundación quiere ser testigo de la posición eminente que la obra de Miró ocupa en nuestra consciencia de hoy.

La obra de Miró, contemplada en este marco, se nos presenta como la consciencia colectiva de un pasado, ayer aún difícil de describir, pero hoy cada vez más evidente. En ningún otro paisaje cultural que no fuese el de Barcelona podríamos descubrir mejor el sentido profundo de la obra de Miró. En Barcelona, el arte de Miró puede ser comprendido como un arte popular, evidentemente no en el sentido folklórico de la palabra, sino en el sentido más profundo y auténtico, por su fondo ancestral que surge a través de una personalidad original, como en las mitologías antiguas.

Obras de otros artistas, donadas por ellos mismos o por sus editores o galerías, enriquecen poco a poco nuestras colecciones: Adami, Alfaro, Braque, Calder, Chagall, Chillida, Tàpies, Bram Van Velde y Wolf Vostell figuran ya en nuestro inventario y son expuestos permanente o temporalmente al público.

Actividades

Pero la Fundación Joan Miró no es solamente un museo. De acuerdo con la voluntad de su fundador y el sentido mismo de su obra, es un lugar de encuentro, de confrontaciones. Un esfuerzo original para reunir los diferentes elementos que pueden permitir estudiar las evoluciones



más actuales de la sensibilidad contemporánea y hacerlas accesibles al público en un lugar adecuado.

El mes de febrero de 1978, el Consejo de Europa, siguiendo la recomendación de un jurado de expertos (1), destacó el interés de las actividades de nuestra Fundación concediéndola el Premio Especial del Consejo de Europa del año 1977 «por sus éxitos en la aplicación de los objetivos de la Fundación al progreso de las ideas internacionales, especialmente entre los jóvenes, y por su contribución a la creación de un nuevo modelo de museo de arte como centro cultural».

La más importante de las actividades de la Fundación Joan Miró es el conjunto de

exposiciones temporales realizadas hasta ahora. Desde nuestra apertura en junio de 1975 hasta hoy, han sido presentadas un conjunto de 63 exposiciones, entre las que cabe destacar las siguientes:

Junio 1975: «Pintura, escultura y obra gráfica de Miró en las colecciones de la Fundación».

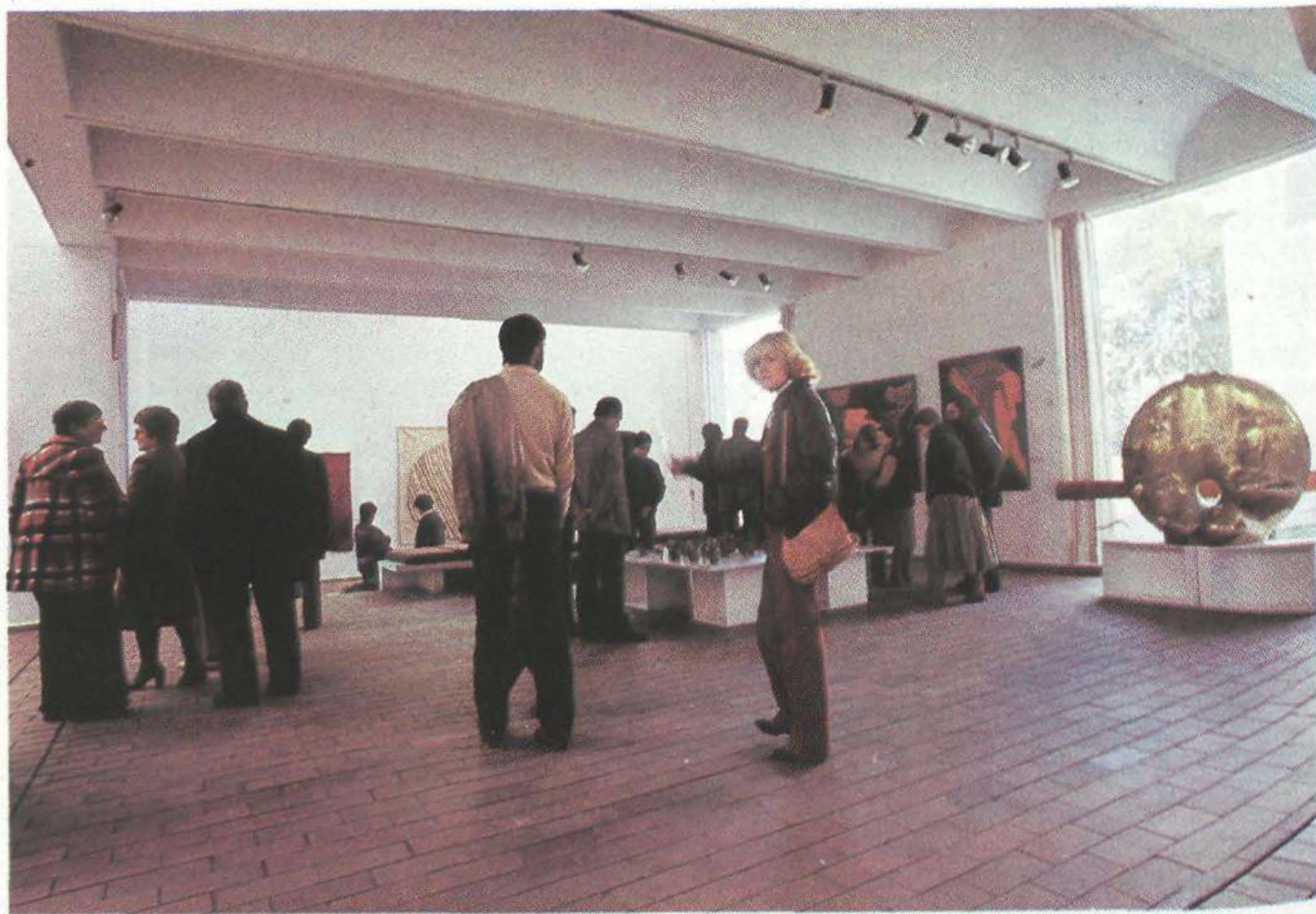
Noviembre 1975: «Arte Tântrico» (colección del Museo de Nueva Delhi).

Junio 1976: «Quinientos dibujos de Joan Miró» (de 1901 a 1976).

Octubre 1976: «Antoni Tàpies (obra 1955-1976).

Noviembre 1976: «Sigmund Freud».

Espacio 3 de la zona de exposiciones.



«La fuente de Mercurio» (1937), de Alexander Calder, en el jardín oeste.

Diciembre 1976: «Bienal de Venecia 1976 (pabellón central)».

Febrero 1977: «América Latina 1976».

Abril 1977: «América, América» (pintura norteamericana 1945-1975).

Mayo 1977: «Carteles políticos catalanes de los años 30».

Junio 1977: «De Bonnard a Miró».

Septiembre 1977: «Arte de masas para después de una guerra» (el arte franquista de los años 40).

Noviembre 1977: «Historia de la cultura catalana» (exposición final del Congreso de Cultura Catalana).

Febrero 1978: «Geografía fantástica de Europa y Estados Unidos».

Marzo 1978: «Bauhaus».

Abril 1978: «Pintura cubana contemporánea».

Mayo 1978: «Julio Le Parc» (antológica 1958-1978).

Junio 1978: «Francis Bacon» (obra 1968-1978).

Octubre 1978: «Imágenes de Calder».

Noviembre 1978: «Sugerencias olfativas».

Diciembre 1978: «Arte contemporáneo de Yugoslavia».

Este resumen da idea de las grandes exposiciones consagradas a un artista o a todo un movimiento artístico y cultural o a un estudio monográfico de un tema relacionado con el arte contemporáneo, pero además la Fundación dedica de manera permanente una de sus salas, el espacio 10, a otras exposiciones en las que el público puede entrar en contacto con la creación de los artistas más jóvenes que trabajan en el campo de la investigación en relación con la pintura, la escultura o los nuevos medios. Se trata de jóvenes poco conocidos o totalmente desconocidos a los que la Fundación ofrece la posibilidad de mostrar su trabajo, a causa de su originalidad o de la novedad de su búsqueda.

La Fundación Joan Miró, además de un museo, es un lugar donde se puede vivir la aventura del arte contemporáneo a través de los fondos de su biblioteca (abonada a todas las revistas importantes de arte contemporáneo, y calculada para contener 16.000 volúmenes) y de las actividades de su auditorio.

En los tres primeros años y pico de existencia de la Fundación hemos organizado

en nuestro auditorio más de 150 conferencias y debates sobre diversos temas de la cultura, el arte, la música, el cine, la literatura, la historia y la política contemporánea; han sido presentados más de 200 filmes (ciclos sobre Carl Dreyer, Kenji Mizoguchi, Griffith, el cine underground norteamericano, el joven cine alemán, el cine y la historia, el cine de la posguerra española, el nuevo cine cubano, películas sobre arte, etc.); han tenido lugar 33 conciertos de música contemporánea (música contemporánea francesa, americana, británica, alemana, italiana, latinoamericana y, evidentemente, nuestra). A todo esto hay que añadir diversas actividades teatrales (piezas presentadas por grupos independientes, títeres y marionetas, espectáculos infantiles, teatro japonés y un festi-

consiste en orientar su programa de actividades de manera que se produzca una convergencia continua entre la investigación histórica y la actividad creadora.

Contra lo que algunos creen, estamos convencidos de que —para el gran público— el arte se está convirtiendo en uno de los medios más eficaces para conocer nuestro tiempo, un medio directo y casi instintivo de situarse en nuestro mundo, de ser consciente de la evolución de las ideas y de la sensibilidad contemporánea.

(1) El Jurado estaba compuesto por Richard Hoggart (ex subdirector general de la UNESCO), Georges van den Abeelen (consejero general, Bélgica), Kenneth Hudson (consejero de la UNESCO para los Museos), John Letts (presidente del National Heritage, de Londres), Lluís Monreal (secretario del International Council of Museums, ICOM) y Ulla Keding Oloffson (presidente del Comité de Educación del ICOM).



Concierto del Grup Instrumental Català frente a los cuadros de Joan Miró.

val internacional de mimo), presentación de numerosos espectáculos audiovisuales y el VII Festival Internacional de Video.

Es interesante subrayar que la finalidad de todas estas actividades no consiste solamente en ofrecer una perspectiva informativa, histórica (aunque se trate de historia contemporánea), de los hechos artísticos y culturales. Lo que la Fundación Joan Miró se propone es que el espíritu de investigación esté presente en todas las manifestaciones, de manera que el factor creativo adquiera una importancia creciente. La finalidad de nuestra Fundación

MIRÓ y la tercera dimensión

Rosa María Malet

La obra escultórica de Joan Miró ha pasado a primera plana de la prensa internacional con motivo de la colocación en el parisiense «quartier» de La Défense de su última creación escultórica. Se trata de un grupo formado por dos piezas de 12 metros de altura cada una de ellas. Esta obra es la culminación de un proceso evolutivo iniciado hacia finales de los años veinte.

Las primeras creaciones escultóricas de Joan Miró fueron expuestas en el año 1931 en la galería Pierre, de París, con el nombre de *construcciones*. En aquel momento, el artista, que había sufrido el fuerte impacto causado por el movimiento Dadá,

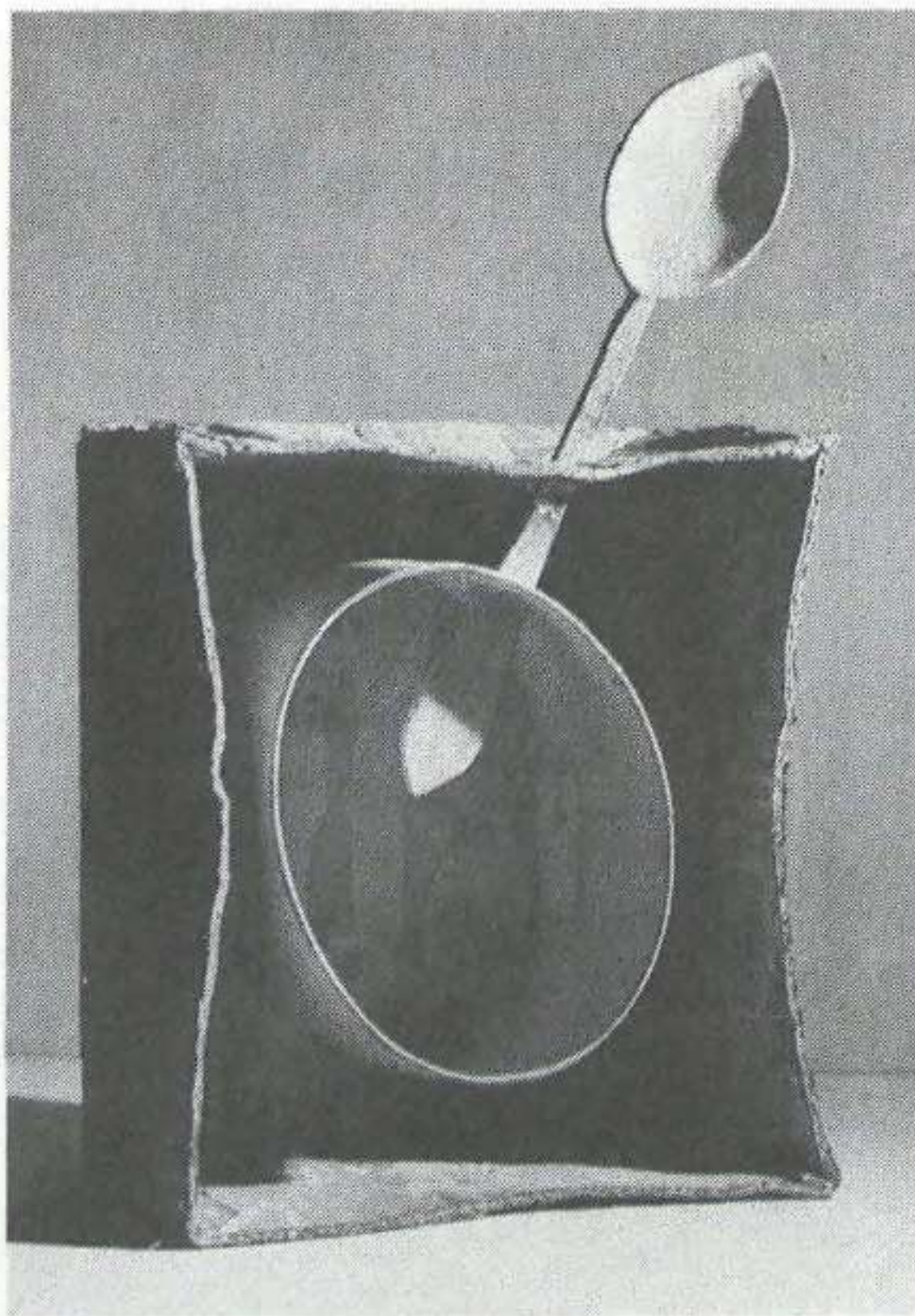
y que estaba estrechamente vinculado con el grupo surrealista, realizó una serie de pequeñas piezas a partir del ensamblaje de objetos reales con fragmentos de madera previamente pintados o bien decorados con una pequeña composición pictórica. En otras ocasiones combinó ciertos objetos que, al estar en contacto unos con otros, daban lugar a nuevas formas totalmente sugerentes. Este es el caso de *Personaje* (1931), construido a partir de un fragmento de un viejo paraguero con un elemento que adquiere un valor absolutamente fálico, un paraguas, objeto que siempre ha ejercido una especial atracción sobre Joan Miró, y una rama seca que nos

recuerda los tres cabellos que poseen muchos de sus personajes pictóricos, esquematización de la cabellera. Evidentemente existe un concepto totalmente distinto entre los *ready-made* de Duchamp y las construcciones de Joan Miró de esta época. Mientras el primero exponía la pieza tal como la había adquirido en cualquier bazar, Joan Miró utilizaba libremente los *objets trouvés* relacionándolos entre ellos hasta llegar a conseguir los resultados deseados.

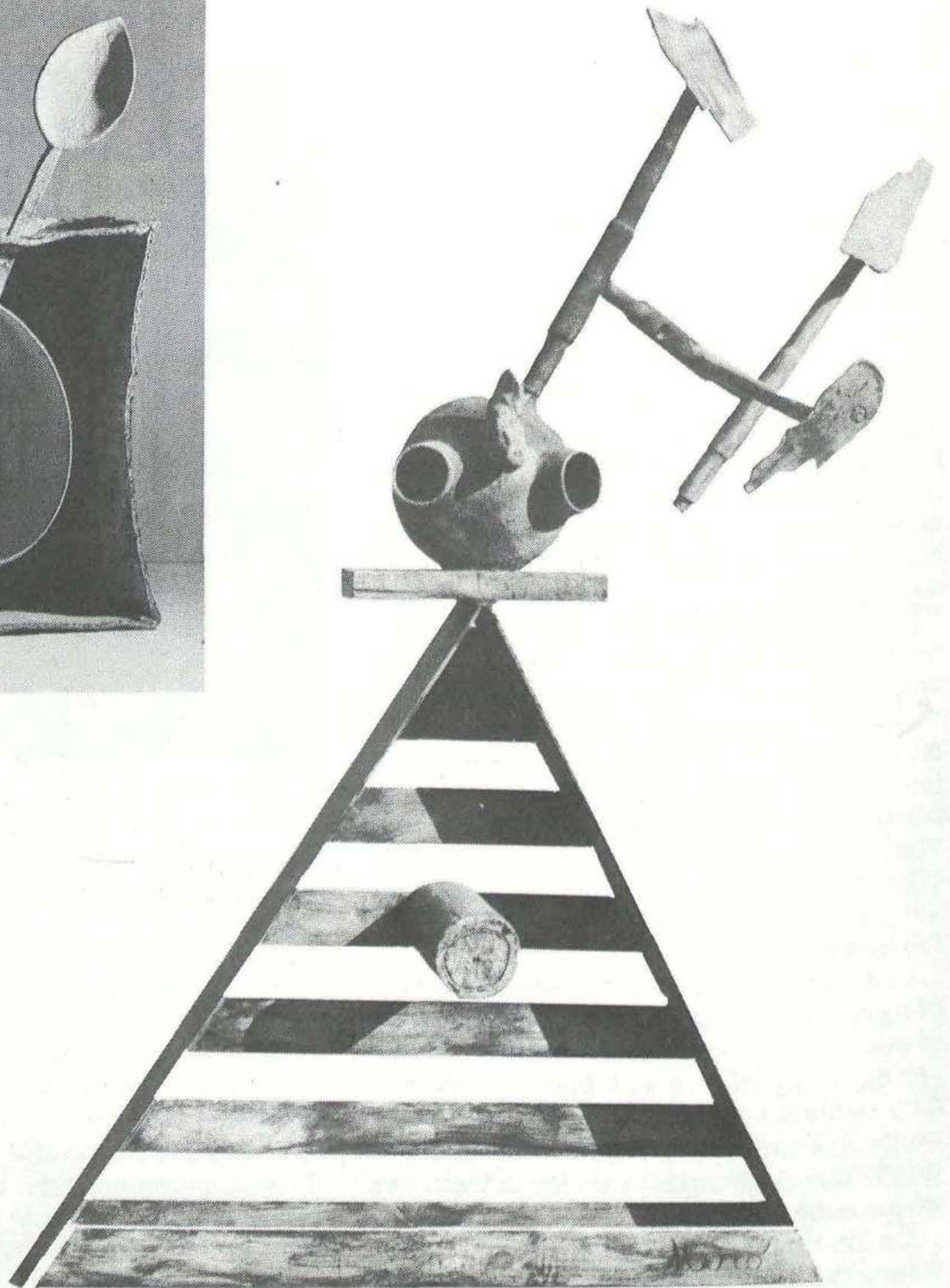
Hacia el año 1965, después de un largo período de escasa actividad, se inicia una nueva etapa de producción escultórica en la cual Miró trabajará en estrecha colabo-



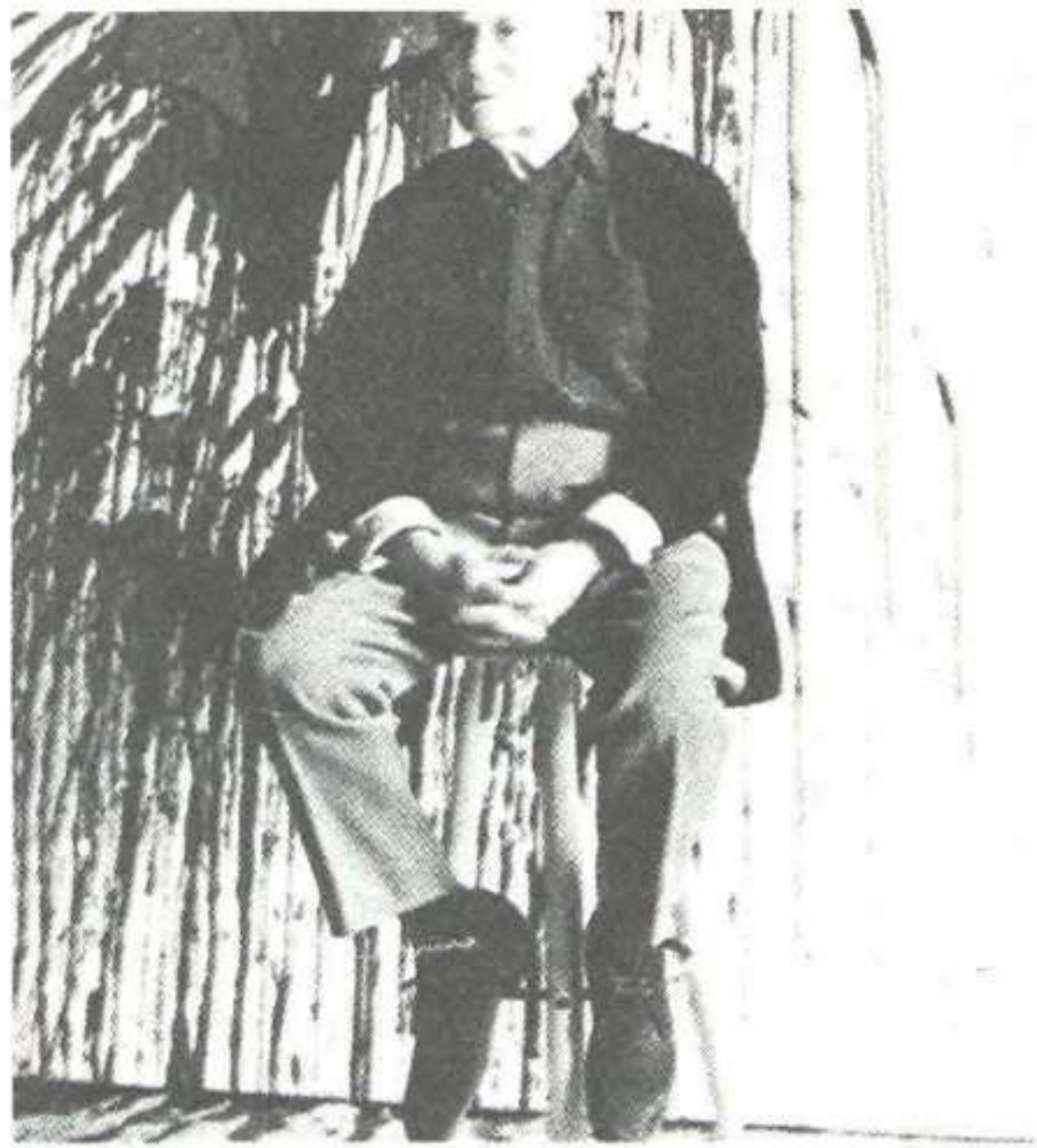
Personaje (1931).



Reloj del viento (1967).



Personaje y pájaro (1970).



ración con el fundidor, puesto que casi todas las esculturas que realice serán fundidas en bronce mediante el procedimiento de la cera perdida.

La imaginación y la sensibilidad del artista se ponen de manifiesto cuando, a partir de determinados objetos que tenían su propio significado, crea una nueva composición con un significado totalmente distinto. Este es el caso de *Reloj del viento* (1967). En esta pieza, que casi podríamos situar en el terreno de la poesía visual, confluyen una gran riqueza de ideas conseguidas con la máxima simplicidad de medios, una vieja caja de sombreros y una cuchara de madera. El reloj posee un movimiento intrínseco del cual carece la escultura. Asimismo, el viento, como el tiempo, es un elemento inmaterial, pero en movimiento continuo, de lo contrario no existe, pero ¿cabe imaginarse un reloj que en lugar de medir el tiempo mida el movimiento? En el universo mironiano todas las posibilidades, por inverosímiles que parezcan, pueden acontecer.

El afán por perpetuar los objetos reales, útiles en su momento, ¿no demuestra un gran amor por las cosas auténticas? Miró

ha respondido ya a este interrogante en unas declaraciones recogidas por Yvon Taillandier (1): «Para mí un objeto es algo vivo. Este cigarrillo, esta caja de cerillas contienen una vida secreta mucho más intensa que ciertos seres humanos (...) La inmovilidad me afecta».

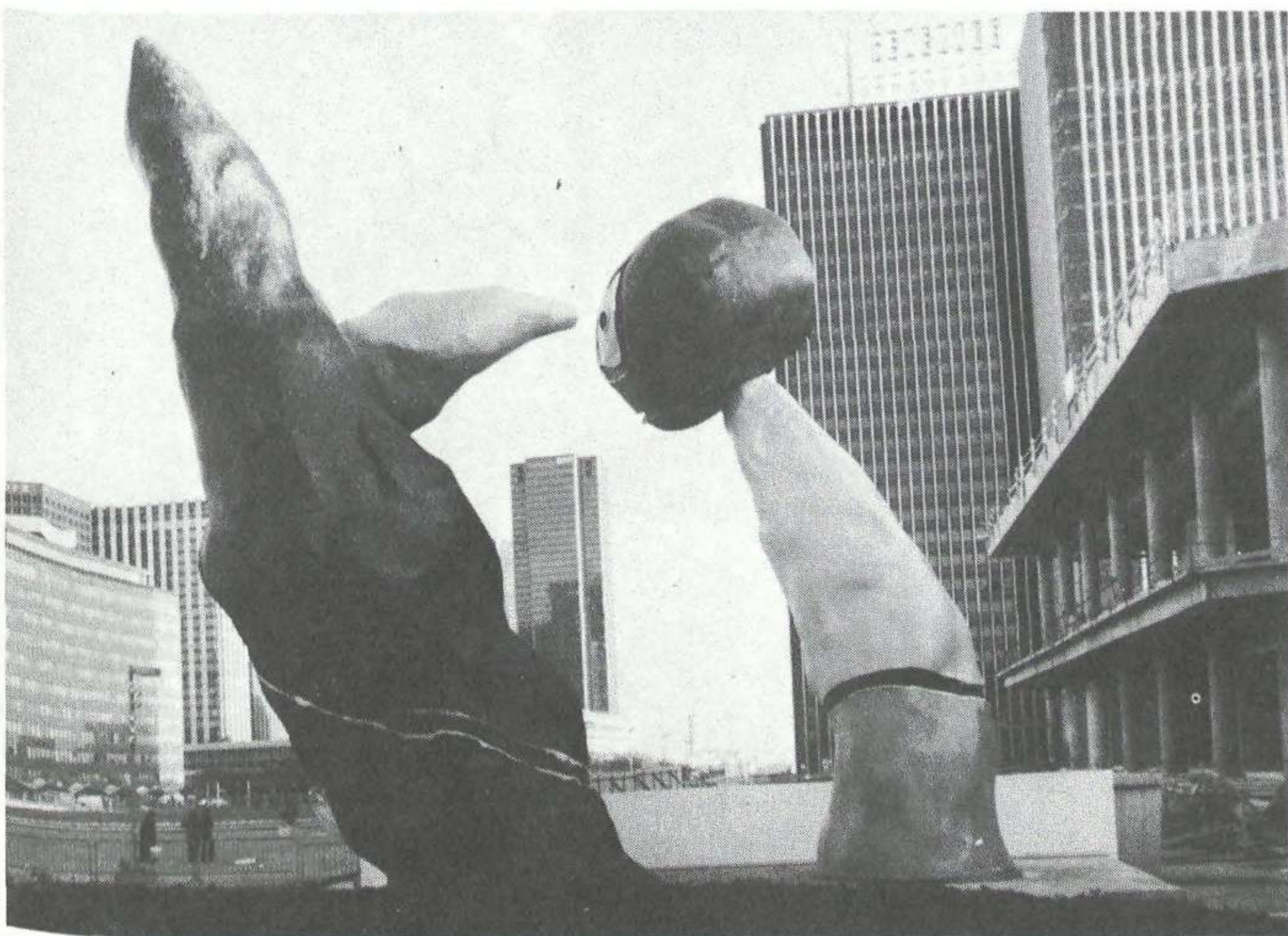
No obstante, la inmovilidad afecta al artista en un doble sentido. Unas veces, tal como hemos visto, las ideas surgen a partir de las formas, pero en otras ocasiones las formas se ponen al servicio de las ideas. Así vemos cómo la temática constante de la obra de Miró, la mujer, el pájaro, la estrella..., también aparece en su creación escultórica. En *Personaje y pájaro* (1970) las líneas rectas y los ángulos agudos configuran un personaje que presenta connotaciones típicamente masculinas —no hay que olvidar que en toda la obra de Miró los atributos sexuales aparecen con frecuencia, aunque nunca con gratuidad—. El pájaro está representado mediante tres fragmentos de las patas de una silla casi suspendidos en el aire, sólo

(1) *Yo trabajo como un hortelano*. Declaraciones de Joan Miró recogidas por Yvon Taillandier. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1964.

unidos al personaje con un breve punto de soldadura.

Han sido casi doscientas las esculturas realizadas en bronce por Joan Miró, pero su espíritu inquieto, siempre necesitado de la experimentación con nuevos materiales en todos los terrenos en los que ha trabajado, ya sea pintura, escultura, grabado o cerámica, le llevó ya en el año 1972 a realizar algunas esculturas en resina sintética. Este ha sido el material que ha utilizado para la realización de las grandes esculturas de La Défense, de París. En esta obra, inscrita en la línea de máxima agresividad que caracteriza las últimas creaciones del artista, desempeñan un papel de igual importancia la escultura y la pintura, es decir, el volumen y el color, que distribuido de manera precisa en la superficie subraya las formas opuestas que coexisten en el conjunto.

La escultura de Joan Miró, siempre en constante evolución, ha sido como una caja de Pandora de la que han surgido sin cesar nuevos recursos, nuevas sorpresas, nuevas formas, creadas con la sabia mezcla de sensibilidad, ironía, humor, agresividad y agudeza que caracteriza el conjunto de la obra mironiana.



Esculturas del «quartier» de La Défense, París (1976).

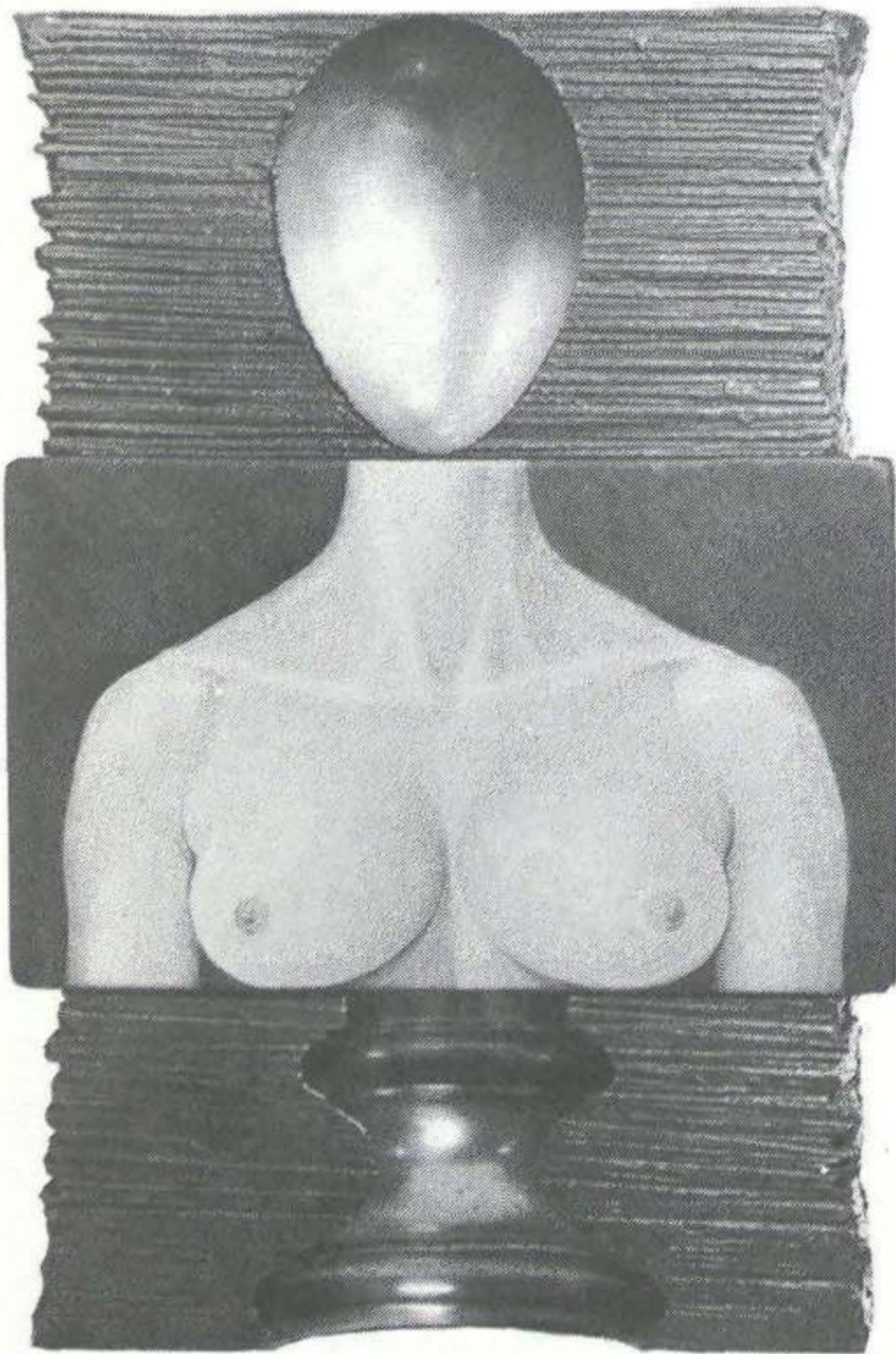


Josep Maria Subirachs es quizá uno de los escultores que mejor ha sabido integrarse a la geografía de su país.

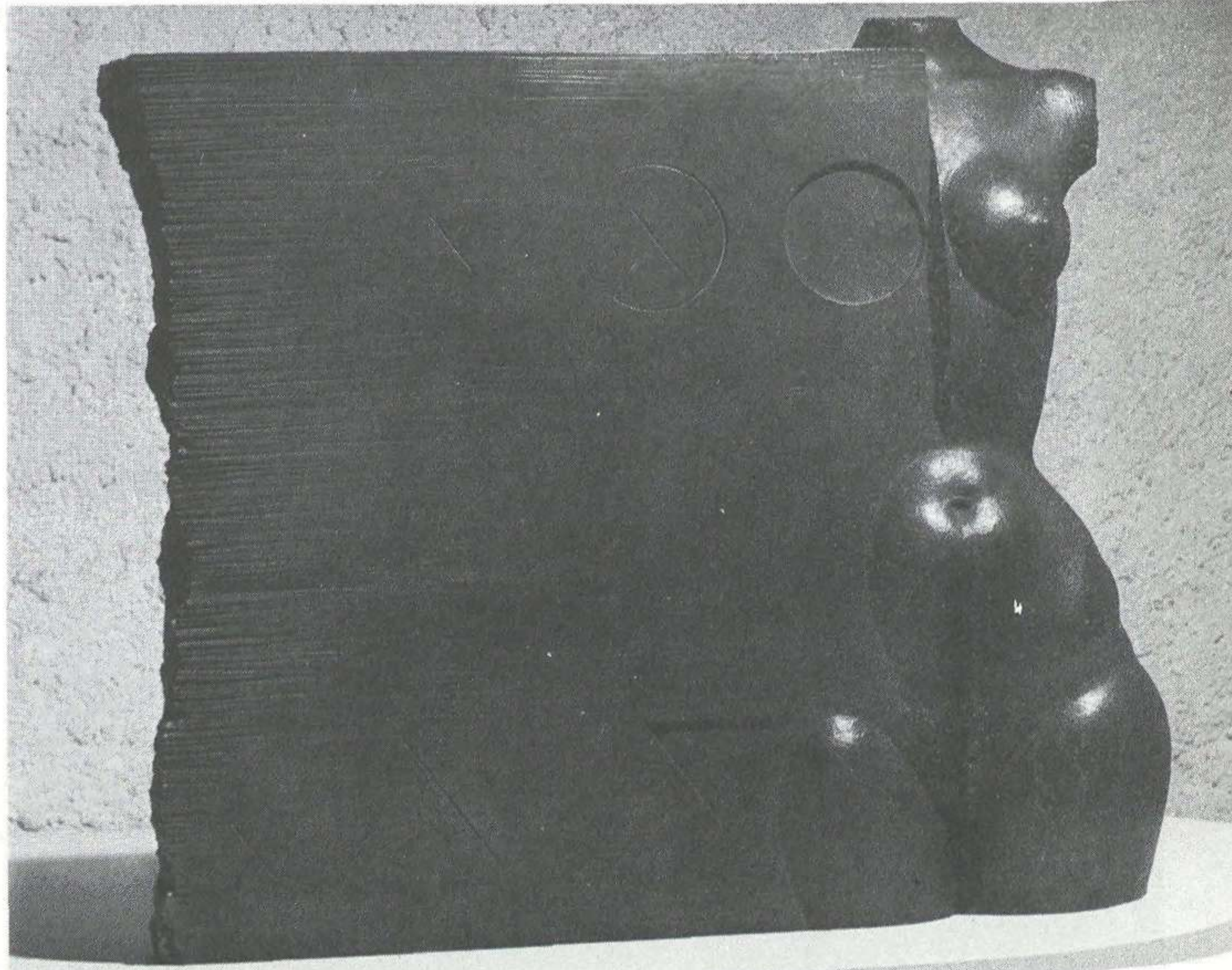
El escultor no desprecia la obra de taller, ni siquiera las «series» —muy dosificadas, nunca más de diez ejemplares— de pequeñas esculturas. Pero, en cierta manera, las utiliza como maqueta o, mejor, como base de experimentación para sus grandes obras, con las que disfruta más porque, según él mismo dice, están al alcance de todos, al estar situadas en lugares públicos. Desde los frisos de cerámica que cubren las entradas de peatones de los aparcamientos de Barcelona —¿por qué, en efecto, no rodearse de

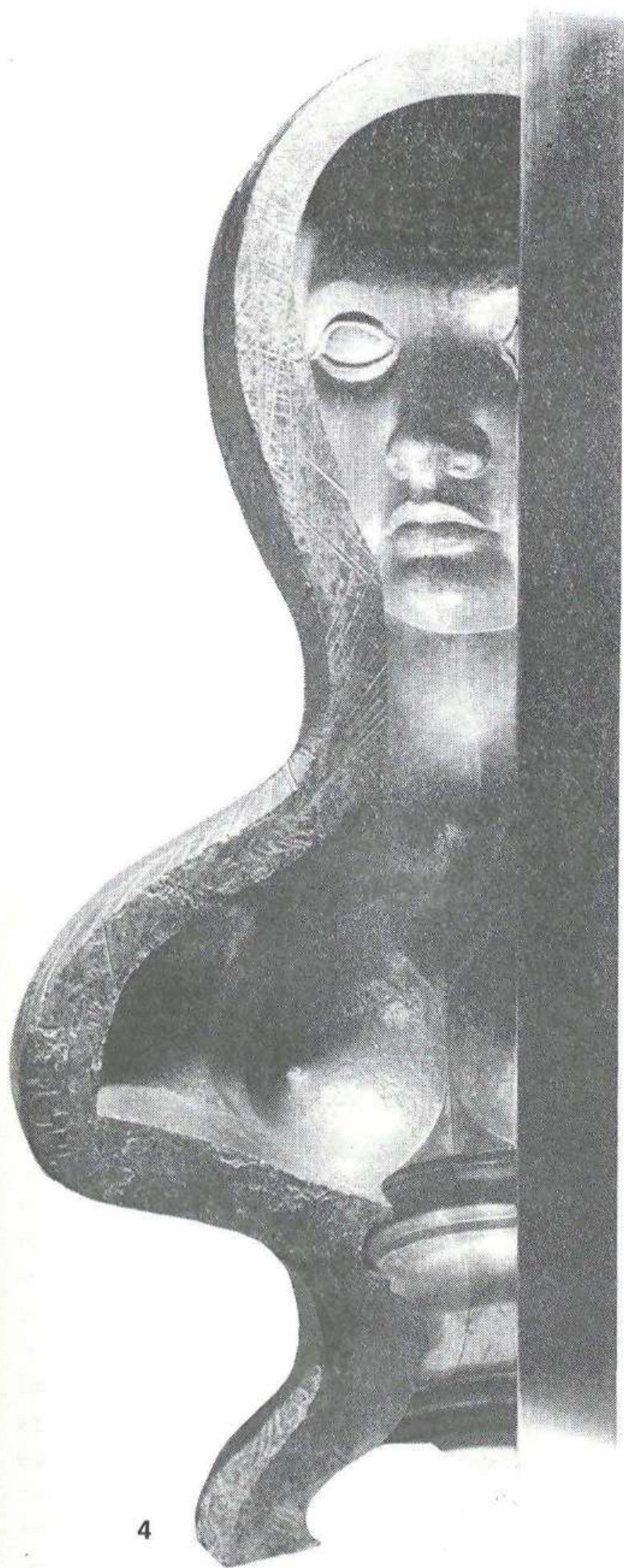
estética aun en los lugares menos propicios?— hasta sus obras de decoración de edificios enteros —como la fachada del nuevo edificio del Ayuntamiento barcelonés—, pasando por la escultura en sí: el monumento a las víctimas del Vallés, el monumento a Hospitalet, sin contar con esa especial habilidad que tiene Subirachs de remodelar lo antiguo con nuevas ideas: todo lo que ha realizado —que es mucho e importante— en el palacio de la Generalitat de Cataluña que pasa a ser, así, una especie de muestrario catalán: desde el gótico a lo contemporáneo, pasando por lo neoclásico...

La simplicidad de la obra última



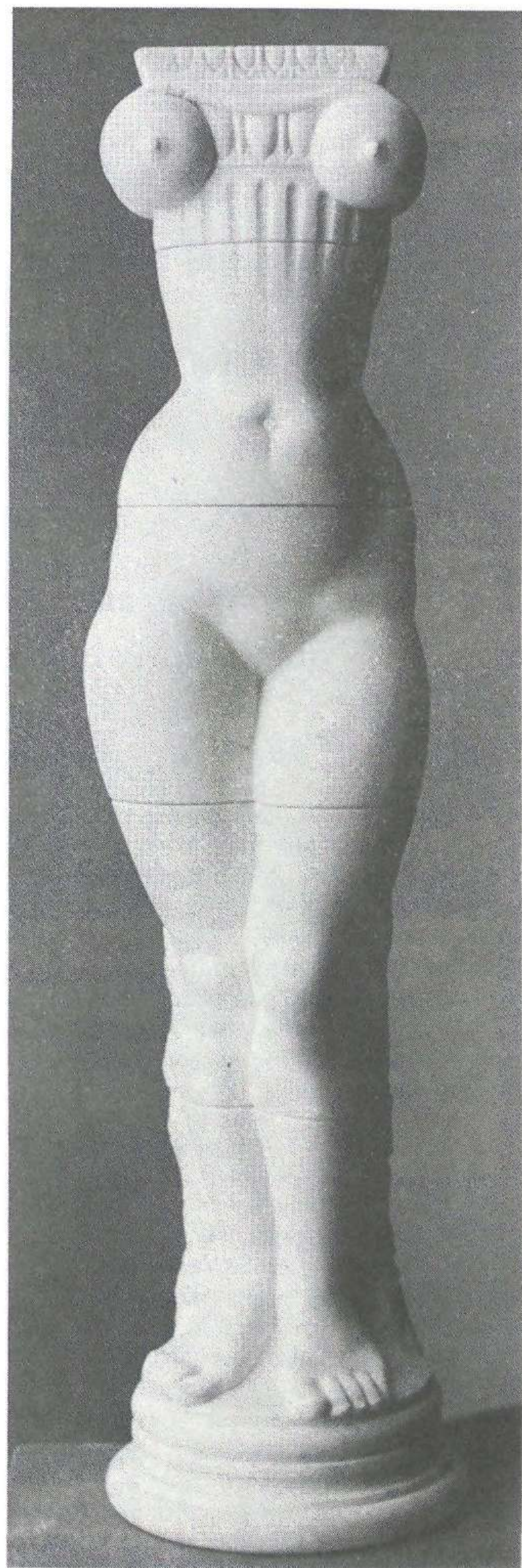
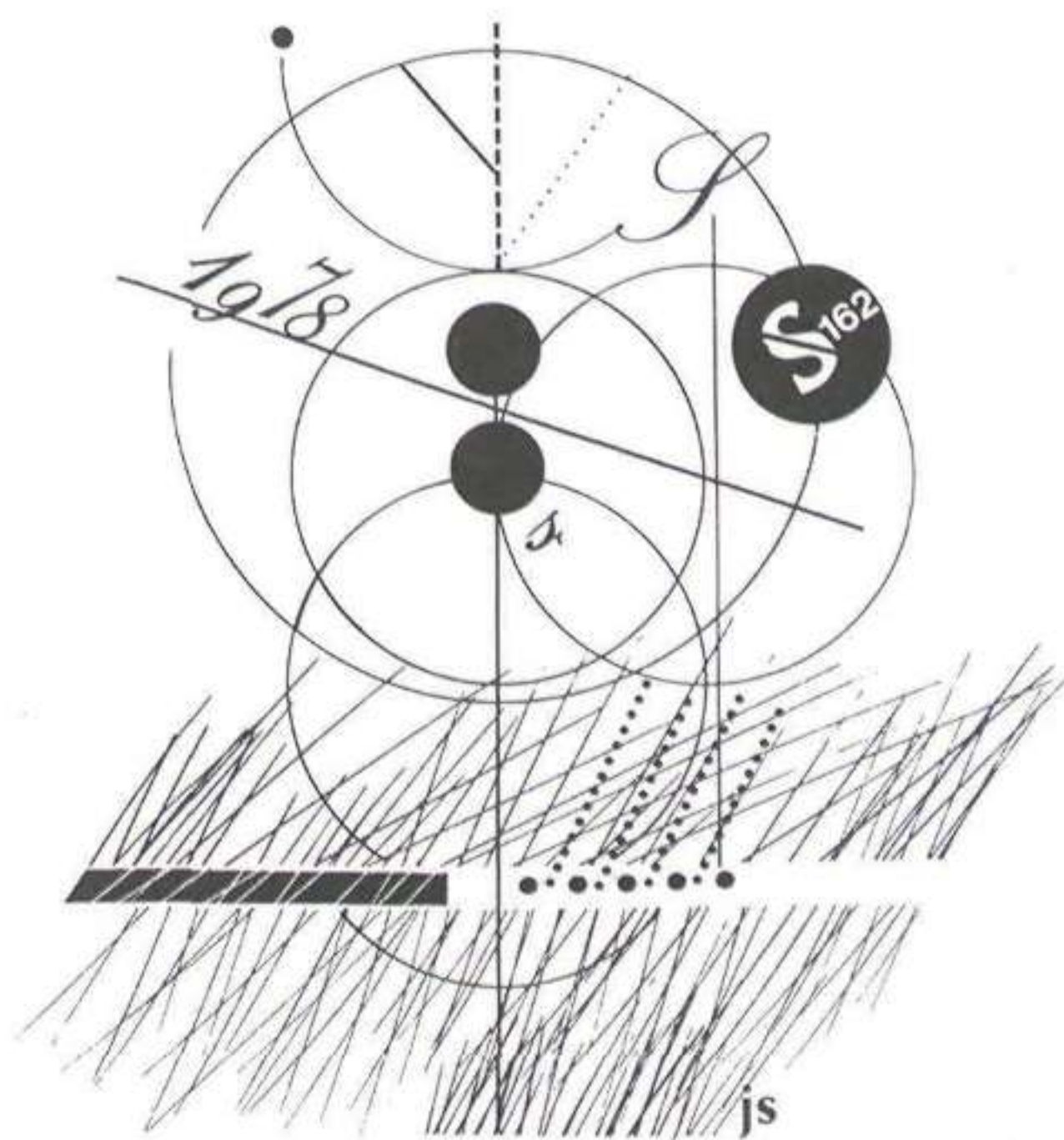
3





4

de Subirachs –ha expuesto recientemente en Barcelona por primera vez en seis años– demuestra una búsqueda incesante: dos rayas, un triángulo llevan el misterio del sexo femenino. O el aunar pintura y escultura, sirviendo la pintura como de pedestal a su obra escultórica. O la experimentación con los reflejos de la luz, utilizando el cristal y también el brillo de los metales para dar sensación de profundidad, de lejanía. Ese escultor tímido, introvertido, de cuerpo enjuto y palabras parcas que es Subirachs mide sus fuerzas con diminutas muestras escultóricas y con gigantescas obras de ingeniería artística. Subirachs es, para Cataluña, algo tan manifiestamente nuestro como los poemas de Espriu.



5

1. Subirachs.
 2. Jónica (1978).
 3. Simétrica (1978).
 4. Electra (1978).
 5. Galatea (1977).
- (Fotos: R. Camprubi.)

No convé que diguem el nom
del qui ens pensa enllà de la nostra por.
Si topem a les palpentent
amb aquest estrany cec
i ens sentim sempre mirats
pel blanc esguard del cec,
on sinó en el buit i en el no-res
fonamentarem la nostra vida?
Provarem d'alçar en la sorra
el palau perillós dels nostres somnis
i aprendrem aquesta lliço humil
al llarg de tot el temps del cansament,
car sols així som lliures de combatre
per l'última victòria damunt l'esglai.
Escolta, Sepharad: el shomes no poden ser
si no són lliures.
Que sàpiga Sepharad que no
podrem mai ser
si no son lliures.
I cridi la veu de tot el poble: «Amén».

(De «La pell de Brau»)

ARBRE

Jo et vaig somniar majestat invisible
que plana per la faç de cada cosa.
Arrelat en dolor de la cendra,
un home només, et portava, sepulcre,
pare mort, dintre meu, en silenci,
i et cridava amb paraules de vent
d'antics mil lenaris, que encenen la ira.
No has respost mai al clam i em deixaves
en temença de nit, foc secret, alta flama,
arbre Déu en la nit.

(De «Les hores»)

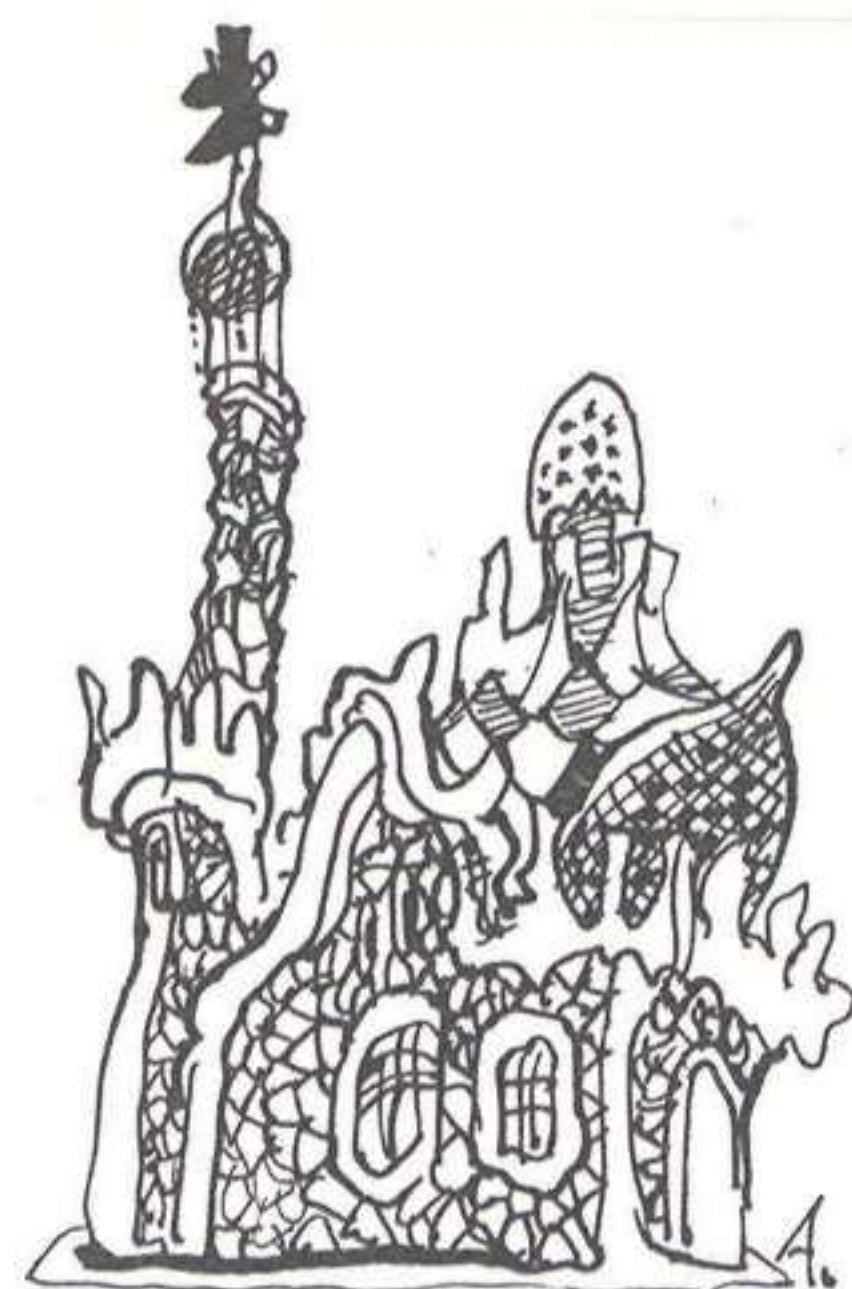


Lo ha escrito María Aurèlia Campmany: «Salvador Espriu es el máximo poeta de Cataluña». Nacido en 1913, cerca de Girona, Espriu comienza su actividad literaria cultivando la prosa. *El doctor Rip*, *Laia*, *Ariadna al laberint grotesc* son algunos títulos significativos de una primera etapa que se interrumpe cuando se declara la guerra civil.

Durante la contienda bélica, Espriu escribe su primer texto dramático, *Antígona*, desplazándose al mito para representar simbólicamente la tragedia del presente español. Asimismo, profundamente impresionado por la angustiosa situación, abandona el género narrativo y busca en la lírica el medio idóneo para proyectar un estado de ánimo: el dolor que le provoca la muerte de Bartolomeu Rosselló Póral, entrañable amigo y poeta. Este sentimiento impulsó a Espriu a construir una obra lírica que, temáticamente, se centra en la muerte.

Por otro lado, la producción del autor se desdobra en dos distintas vertientes: la lírica-elegiaca y la satírica-grotesca. Y se atiene siempre a una compleja actitud literaria que refleja un proceso de elaboración fundamentado en el uso de un lenguaje que funde cultismos con formas de

M. Veyán



argot, basado en una red de alusiones culturales y anclado a un mundo —el de «Sinera» (su Arenys natal)— transformado en un espacio cíclico que acoge una densa trama simbólica: la muerte, Dios, el paso del tiempo, el recuerdo, la soledad, la patria.

En esta línea, *Cementiri en Sinera* representa la culminación de un canto a la muerte y la expresión de una honda nostalgia por el tiempo perdido. Así se cierra un ciclo en la poesía de Espriu.

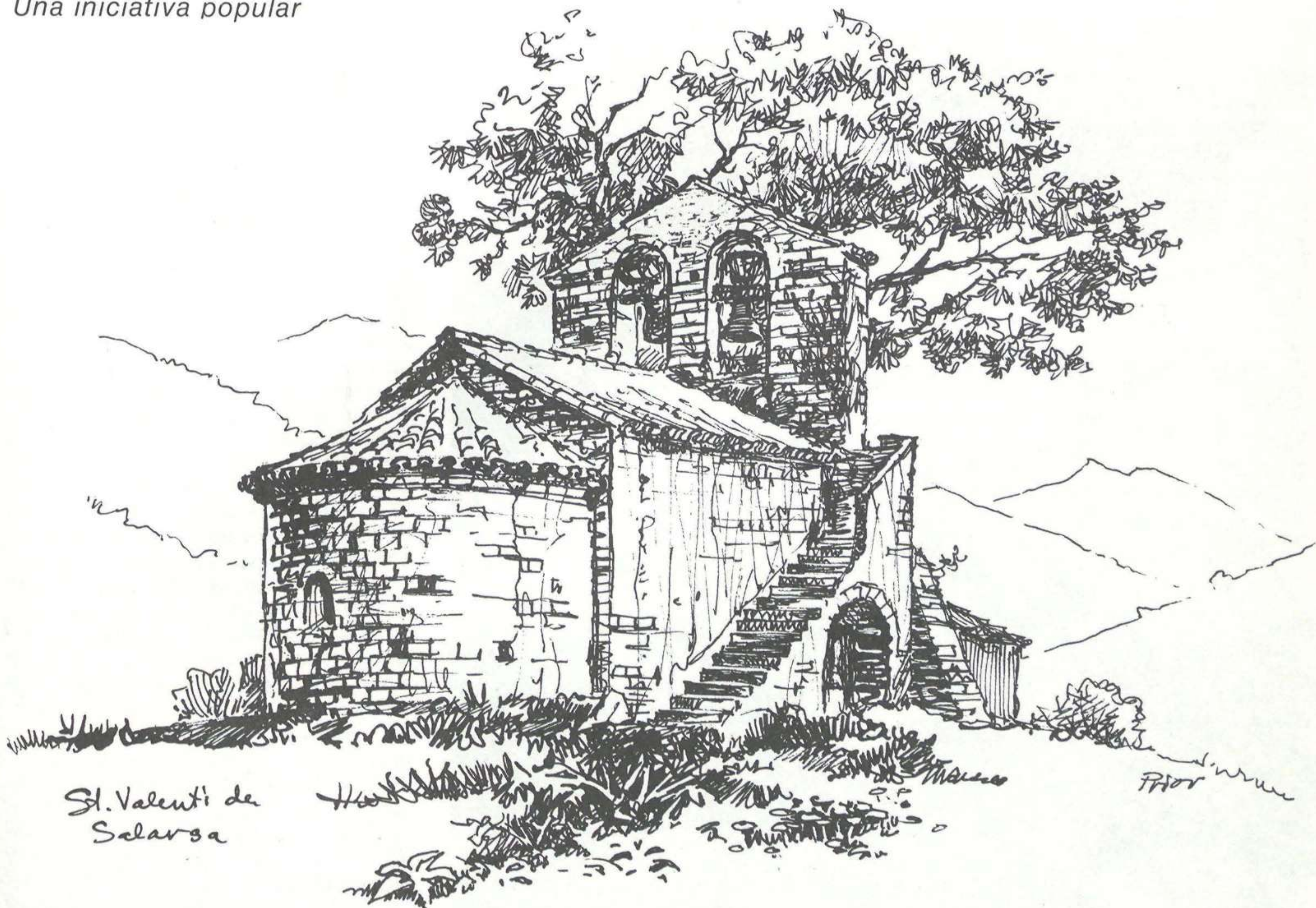
En 1963 se publica, en edición bilingüe, en París, *La pell de brau*. Es el inicio de una nueva etapa que se continuará en *Llibre de Sinera* y *Setmana Santa*. Es, también, el libro que obtiene un mayor impacto, determinando que la obra en España empiece a ser conocida y valorada. El poeta recibe los más importantes premios.

Pero, sobre todo, busca y encuentra una distinta dimensión para su palabra lírica; insertándose en una trayectoria poética en la que participan gran parte de los creadores españoles contemporáneos, como, por ejemplo, Pere Quart y sus *Vacances pagades*.

Pretende Salvador Espriu utilizar la poesía como un instrumento de servicio; la define exactamente como un «acte de servei» en apoyo de la reconstrucción de una Cataluña perdida, y en apoyo de la recuperación de una cultura añorada. Por tanto, se produce una apertura temática en relación con sus libros anteriores, y, de alguna manera, se desplaza la preocupación elegiaca del poeta que abarca, desde su intimidad, una problemática más amplia. Aborda una causa concreta: la de su pueblo. Siente y expresa una profunda preocupación por los problemas de su tiempo. Y analiza, con asombrosa lucidez, la historia, o deforma, con eco esperpéntico, lo trágico que adquiere, así, una capacidad corrosiva de interpretar (comprender) la realidad.

Más tarde, Espriu recupera su tono de elegía y lo funde a la dimensión civil en «una improvisación para títeres»: *Primera historia d'Esther*. Y elige, desde la amargura, un lema: «He dado la vida por unas pocas palabras».

Una iniciativa popular



St. Valenti de
Selarsa

Al norte del río Fluvià, entre el Alto Ampurdán al este y el Ripollés al oeste, se extiende una comarca montañosa y quebrada, de aspecto singular. Los terrenos calcáreos que la forman hacen desaparecer rápidamente las aguas superficiales y, por ello, más que los amables prados son los encinares de color verde oscuro los que dominan el paisaje, cortados aquí y allá por sobrecogedores precipicios. Entre las masas pétreas se abren de vez en cuando recoletos e idílicos valles, serenos remansos entre la atormentada y dislocada geología que los envuelve. Son el reposo de los arroyos que se abren paso entre profundas gargantas y se detienen en profundas hoyas, antes de verter sus aguas en la orilla izquierda del Fluvià.

Quizá el más renombrado de los valles sea el de Sant Aniol, por donde empezó la repoblación de la Garrotxa en el siglo IX, cuando se fundó allí un monasterio benedictino.

Con todo, el encanto de la comarca está en algo inexplicable, en la suma de estos y otros factores que atraen sin remedio a aquel que la ha conocido una vez. La pasión que mueve en excursionistas, visitantes y estudiosos se ha concretado en una abundante bibliografía que desde nuestros días se remonta a los primeros años del excursionismo catalán.

Una serie de lamentables circunstancias, que llevan actuando muchos años, ha roto el equilibrio que mantuvo la Alta Garrotxa durante siglos entre hombre y

naturaleza. A lo largo de los últimos cien años, montes y valles se han ido despojando cada vez más rápidamente, y las causas no son difíciles de adivinar. La falta de comunicaciones es la primera de ellas; de las carreteras de Figueres a Besalú y de Besalú a Olot parten ramales asfaltados que se introducen tímidamente hasta Maià, Beuda, Tortellà y Sardenes, y hay pistas de reciente construcción de Camprodón a Baget y de Sant Martí Sas-serres a la Mare de Déu del Mont; todo lo demás, cuando es posible, debe ser recorrido con un vehículo todo terreno.

En los últimos decenios pueblos enteros han quedado totalmente deshabitados, y los demás han perdido irremisiblemente población. Sólo las poblaciones del llano,

La alta Garrotxa

bien comunicadas, como Besalú, pueden conservarla y acrecentarla.

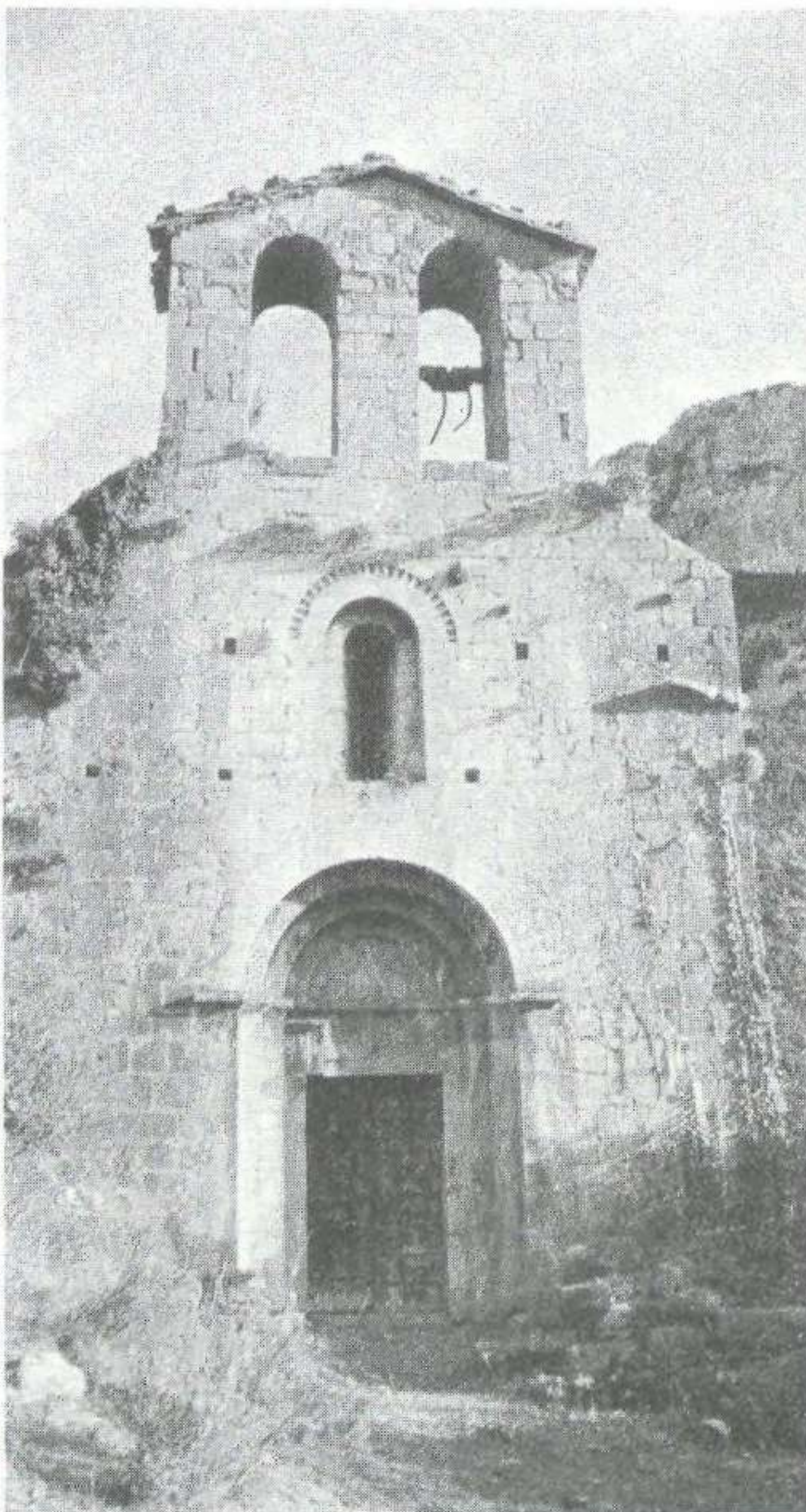
Con ello, todo lo demás puede darse por supuesto; no sólo hemos de lamentar la desaparición de lo que fueron poderosos monasterios, como Sant Llorenç de Sous en la montaña del Mont, en decadencia desde hace ya siglos y hoy una impenetrable ruina, sino también el progresivo deterioro de más de cincuenta iglesias, todas ellas de estilo románico, cabeza de despobladas parroquias, y la de innumerables masías, muchas de ellas enormes y señoriales.

Durante los siglos XI y XII se construyeron la mayor parte de las iglesias en un sencillo arte románico, muy uniforme. Al parecer, ya nunca más hubo posibilidad de hacer radicales reformas, y muchas han mantenido su estilo intacto. La comarca



Santa Maria d'Escales durante su restauración.

Sant Feliu de Riu, antes de su restauración.



Sant Andreu de Guitarriu.



es hoy fronteriza con Francia, pero unida con muchos lazos al vecino Vallespir. Uno de ellos es el Aplec de Sant Aniol, al que acuden anualmente catalanes de Sant Llorenç de Cerdans y de otros pueblos del otro lado de la frontera. Fue también territorio disputado durante las guerras carlistas, y muy apto para refugio de bandoleros y contrabandistas que proliferaron durante los últimos siglos. Todo ello obligó a fortificar casas e iglesias, y así es frecuente ver estas últimas con las paredes y el ábside muy realzados con posterioridad a la primitiva construcción.

Exceptuando los tres grandes templos de Besalú (Santa María, San Vicente y el del monasterio de San Pedro) y Sant Feliu de Beuda, que son de planta basilical, las demás iglesias de la Alta Garrotxa son de una sola nave y ábside semicircular. En unos casos presentan una sencilla puerta a mediodía y en otros una puerta con tres arcos en degradación en la fachada de poniente. El campanario suele ser una sencilla espadaña o bien es de torre de un solo piso. Sólo la parte alta y exterior del ábside suele estar decorada o, cuando existe, la ventana situada encima de la puerta de poniente. Algunos templos guardan recuerdos de un pasado prerrománico.

El paso de los años ha empezado a causar ya la ruina de los más de estos edificios, que presentan los tejados destrozados, a los cuales trepa la vegetación, y nada ha dejado de su antiguo mobiliario. Notable excepción la constituye Sant Cristòfol de Baget, templo debidamente conservado que posee un campanario de tres pisos. El valor de los habitantes de Baget, cuyo número decrece también sin remedio, consiguió salvarlo de la destrucción en 1936, y hoy conserva en su interior la incomparable imagen de Cristo vestido clavado en la cruz, la Majestat de Baget, obra cumbre de la escultura románica en madera.

Siendo muchos los monumentos que reclaman la atención del Estado y de la Diputación Provincial en las comarcas gerundenses, y ante el problema ya expuesto de las comunicaciones, que hace que muchas de las iglesias de las que estamos hablando sean sólo accesibles a pie, y

Nostra Sra. de les Agulles, antes de su restauración.



que por lo tanto dificultaría y encarecería su restauración, podía preverse una rápida destrucción de los monumentos que todavía siguen en pie.

Sin embargo, son muchos aquellos a quienes la Alta Garrotxa ha hechizado, y que no podían permitir la ruina de un arte popular y sencillo pero no menos hermoso y sentido. Su preocupación se ha visto encauzada por la iniciativa de Ramón Sala, de Castellfollit de la Roca, que emprendió la restauración de Santa Bàrbara de Pruneres, con la ayuda de voluntarios de todas partes. A ello siguió la publicación de un magnífico inventario y estudio de todas las iglesias románicas de la comarca, realizado por Ramón Sala y por Narcís Puigdevall, y la formación de la asociación «Amics de l'Alta Garrotxa», que ha proseguido los trabajos en Santa Maria d'Escalles, Sant Feliu de Riu y Nostra Sra. de les Agulles, y que sin desanimarse por los enormes daños que un rayo acaba de causar en Santa Bàrbara de Pruneres, que estaba ya definitivamente consolidada, ha reemprendido los trabajos en este templo.

Se procede a la consolidación después de un concienzudo estudio del monumento, y debidamente asesorados por técnicos, y el éxito de las empresas ha venido siendo asegurado por el elevado número de voluntarios que responde a las periódicas llamadas.

Creemos que es un ejemplo a seguir y una esperanza de que, por lo menos en parte, se salve una tan gran riqueza artística y popular como es la de la Alta Garrotxa.



Sant Cristòfol de Baget.



La Majestat de Baget.

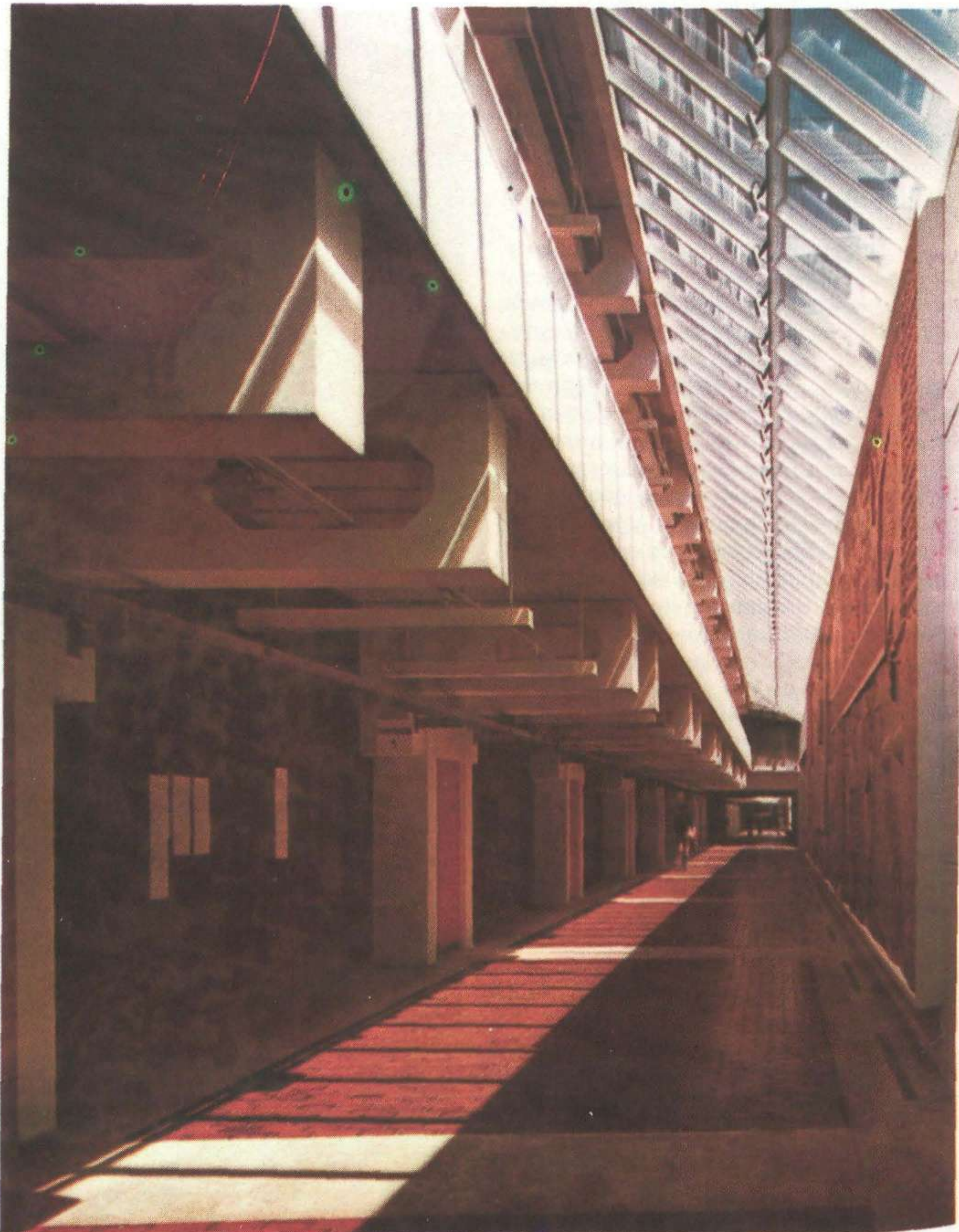
El arquitecto y urbanista catalán Sert es conocido en todo el mundo. Exiliado de España tras la guerra civil, ni aquí mismo se le olvidó, ya que realizó obras como el estudio del pintor Joan Miró en Palma de Mallorca (1958) o la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence (1959-64). En la vida profesional de Sert se señala como fundamental su colaboración inicial con Le Corbusier, con el que trabajó en París entre 1929 y 1930. Vuelto a Cataluña, impulsó la labor del Gatcpac, de cuyo equipo formó parte, desarrollando una extraordinaria labor arquitectónica que se incluía en las experiencias sociales y culturales de los años treinta, hasta que fueron interrumpidas por la guerra civil. Entre aquella obra primera se señalan como ejemplares la casa de la calle Muntaner 342-348, la Casa Bloc para obreros y el Instituto Antituberculoso de Barcelona.

En Sert —se ha dicho—, junto a la práctica, ha sido siempre importante la reflexión teórica. Toda la actividad que tuvo como miembro del Gatcpac está impregnada de esta preocupación, así como en sus escritos de aquellas fechas. No hay que seña-



Teatro Fundación Miró.

lar que esta preocupación informa toda su vida profesional desarrollada plenamente en los Estados Unidos desde 1939. Ya en 1941 fue invitado a pronunciar una serie de conferencias en la Universidad de Harvard y tres años más tarde iniciaría su tarea docente como profesor de planeamiento urbano en la Universidad de Yale. ▶





Hay que dar un salto atrás para referirnos a una obra de gran significado proyectada y realizada por Sert en plena guerra civil española: el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París en 1937, del que formó parte el «Guernica» de Picasso, junto con obras de Miró, Alberto, Renau, González, Calder... Fue ésta la primera experiencia llevada a cabo por Sert de aunar la arquitectura con las artes plásticas, que tan excelentes resultados tendría.

No vamos a hacer aquí —por imposible— una relación de la obra de Sert en todo el mundo, y especialmente en Norteamérica, pero sí queremos referirnos de forma especial a sus experiencias latinoamericanas, aunque muchos de sus grandes proyectos para realizar en aquellas tierras no pudieran llevarse a cabo debido a la especulación. En estas obras realizó un detenido estudio de las necesidades de la población, costumbres y clima, seguido de un proceso de racionalización urbanística y arquitectónica. Corredor-Matheos ha escrito que en «estos proyectos es importante la utilización de los espacios libres, imprescindibles en comunidades agrarias y el énfasis con que convertía el patio interior en núcleo espacial de la vivienda, elemento que se repite a nivel urbanístico para constituir la plaza del barrio y el centro cívico. El patio responde a una necesidad advertida en esas comunidades latinoamericanas pero, al mismo tiempo, es algo que forma parte de una tradición mediterránea a la que Sert pertenece».

1953 puede señalarse como otro año



importante en la vida de Sert, ya que fue nombrado, en sustitución de Gropius, director del Departamento de Arquitectura y decano de la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard. Imparte entonces enseñanzas basadas en toda su experiencia anterior, al mismo tiempo que convierte sus clases en auténticos laboratorios de trabajo. En las construcciones universitarias ensaya una síntesis de arquitectura y diseño urbano. Durante este tiempo, hasta finales de los años sesenta, tendrá a la Universidad de Harvard como principal cliente y sus realizaciones estarán localizadas en Cambridge —en el americano, se entiende— y en Boston.

Esta síntesis biográfica de Josep Lluís Sert puede cerrarse con unas palabras del propio arquitecto, que de alguna forma definen su modo de ver la casa y el entorno urbano: «La mayoría de nosotros tiene un miedo excesivo a cometer errores, a infringir las reglas aceptadas, los nuevos principios académicos y el vocabulario establecido de la arquitectura 'moderna'. Esto nos está llevando a un callejón sin salida y, en último término, a un entorno urbano frío. En cambio, si adoptamos una actitud más experimental, aunque es mayor el riesgo de errores, los resultados finales quizá sean más vivaces».

A mediados de septiembre de 1895, Pablo Ruiz Picasso, un niño que no había cumplido los catorce años, llegó a Barcelona, donde su padre, don José Ruiz Blasco, había sido destinado como profesor de dibujo de la Lonja. Puede decirse que Picasso vivió en Barcelona desde esa fecha hasta 1904, año en cuyo mes de abril se instaló definitivamente en Francia. Durante esta época barcelonesa pasó algunos veranos en Málaga, donde había nacido el 25 de octubre de 1881, hizo tres viajes a París y estuvo una larga temporada, en 1901, en Madrid, donde aprobó el ingreso en la Academia de Bellas Artes. En la vida catalana de Picasso tiene gran importancia su estancia en Horta de Ebro, en el verano de 1898, el año de la pérdida de Cuba, en la casa de su amigo Pallarés, también joven pintor que había conocido en Barcelona. Picasso, que fue un hombre



«Madre con niño enfermo» (Barcelona 1903)



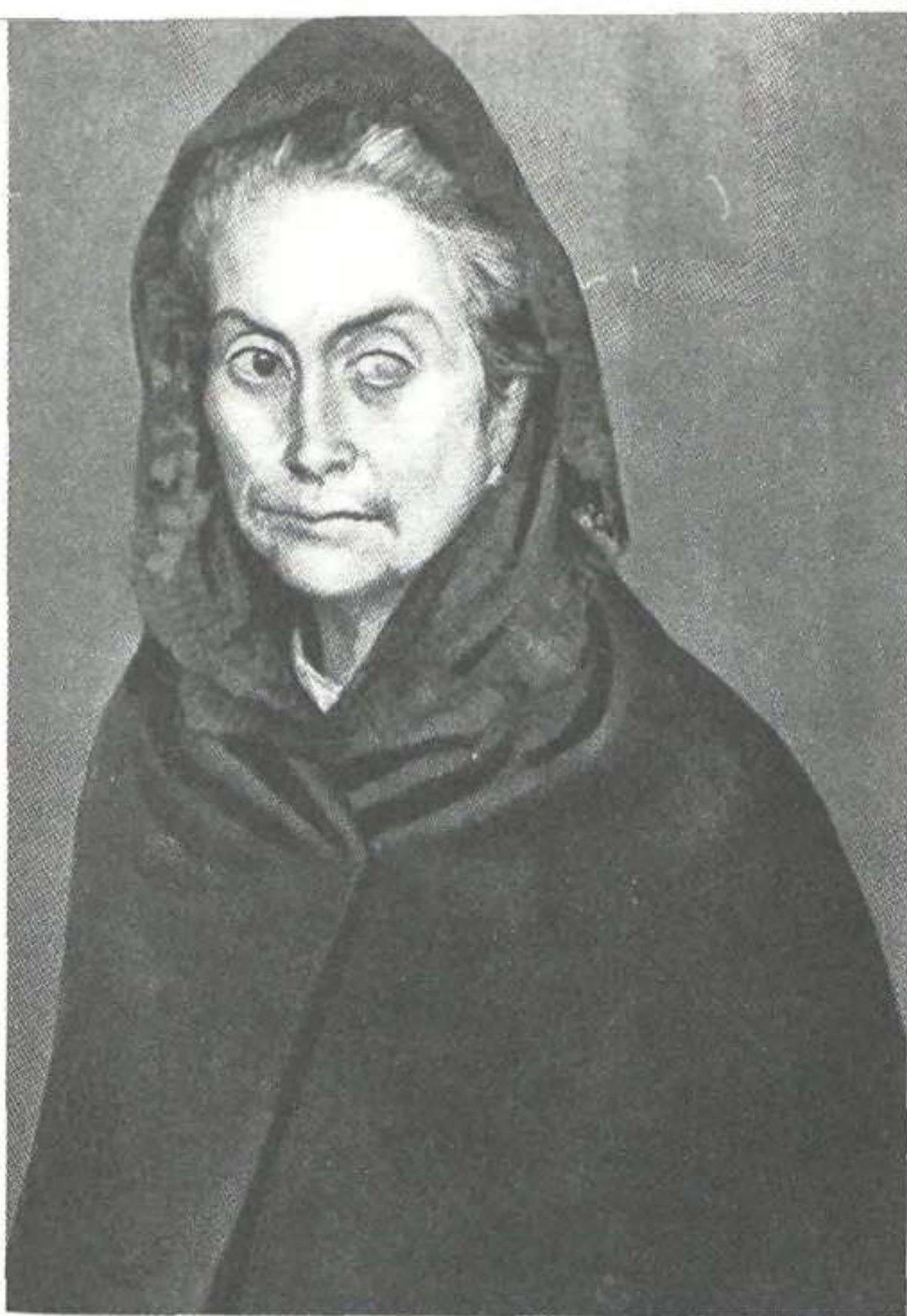
de frases, decía: «Todo lo que sé lo aprendí en Horta de Ebro», lo que ha dado lugar a las más diversas interpretaciones. Quizá lleve razón Jean Cassou cuando escribe: «No faltan quienes han dado a esta frase una interpretación casi exclusivamente negativa. Según André Fermigier con ella Picasso afirma que no debe nada a nadie. Interpretación válida si le atribuimos un alcance únicamente artístico e intelectual, pero que abarca un sentido más amplio que no escapa a Fermigier y quizá no subraya bastante. Una vez más será la vida la que mostrará mayor fuerza que las

enseñanzas y las convenciones. Cuando Picasso lanza esta afirmación perentoria pretende hacer resaltar que fue allí, en Horta, donde hizo el verdadero aprendizaje de la vida; quiere señalar que observó el arte del herrero, del zapatero, del carpintero, del labrador, y después esta enseñanza le fue útil no sólo en la vida práctica, sino en la vida artística». Parece que, además, Picasso en Horta de Ebro aprendió a manejar la lengua catalana.

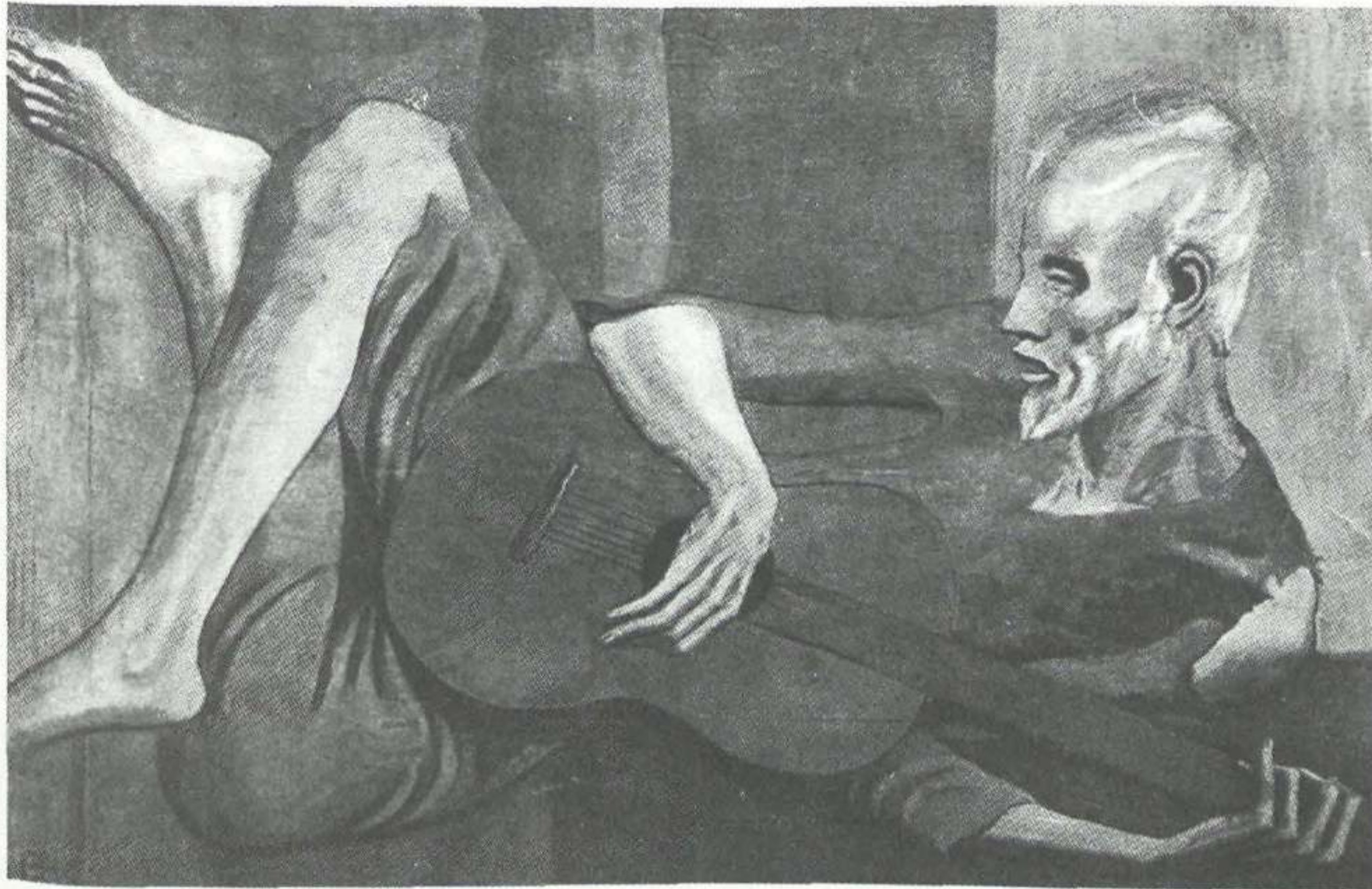
¿Qué parte de su obra realizó Picasso en Barcelona? Lo importante de los años barceloneses de Picasso no es sólo la obra

que allí realiza sino la influencia que recibe, la formación, las amistades, la manera de vida, en unos años tan decisivos como son los de la adolescencia y primera juventud. Entre la obra de Picasso en sus dos primeros años de Barcelona están sus cuadros «Primera Comunión» y «Ciencia y Caridad», dentro del academicismo tan grato a su padre, que los dirigió. También es de esta época otro cuadro desaparecido, «Ultimos momentos», que figuró en una de las exposiciones que hizo Picasso en los «Quatre Gats».

Los «Quatre Gats» es otra cita importan-

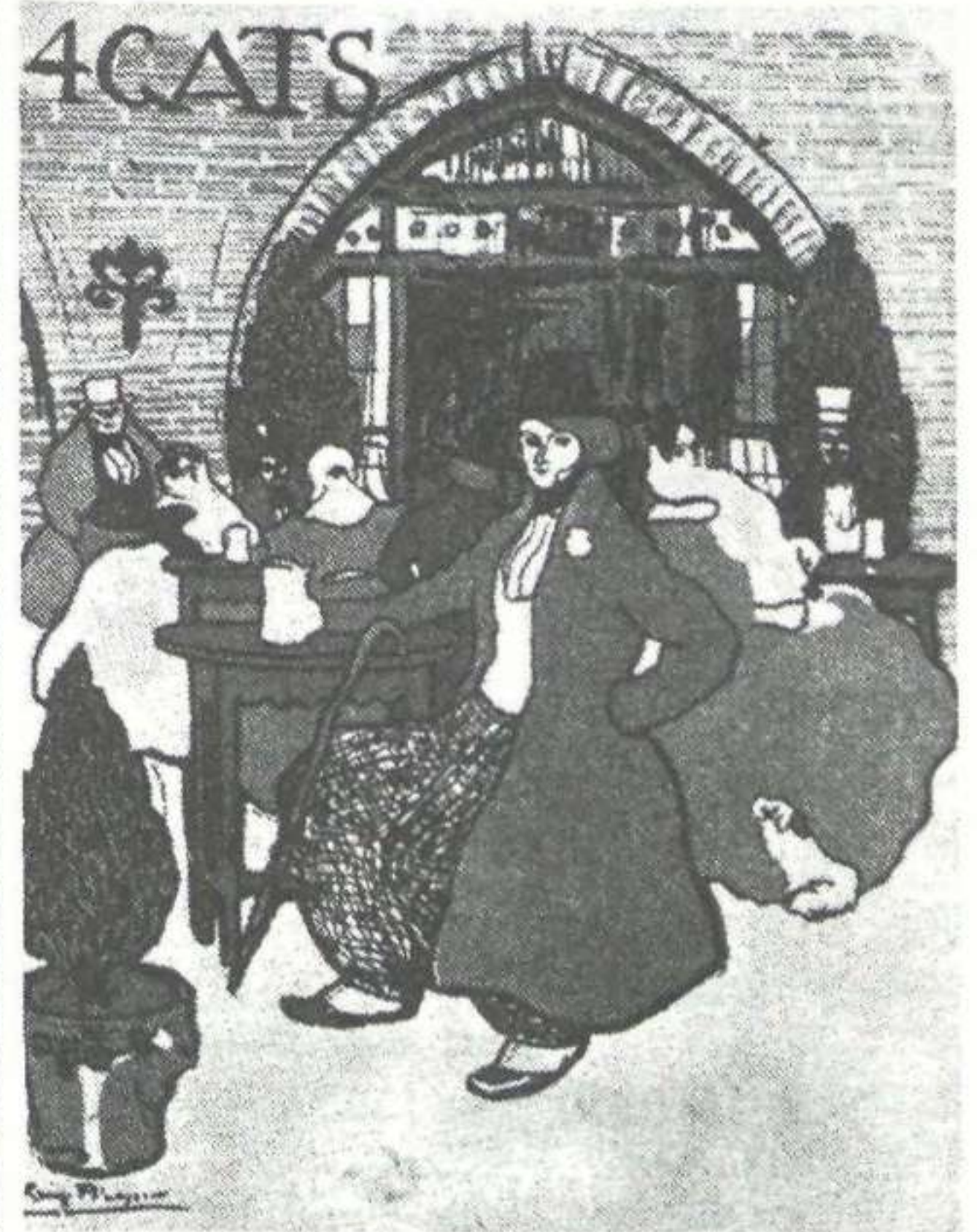


«Celestina» (1903)



«El viejo guitarrista ciego» (Barcelona 1903)

Cartel con la entrada de «Els Quatre Gats»



te en la vida catalana de Picasso. Se ha escrito sobre aquel bar modernista que fue el centro más importante del intercambio intelectual y artístico de Barcelona en aquellos días de primero de siglo. Sin embargo, allí no acudía el gran público y Sabartés escribió sobre los días en los que Picasso expuso retratos en sus paredes: «¿Qué es lo que puede llevar público a la exposición de «Els Quatre Gats»?... Los retratos no. De ninguna manera. No somos sino una cáfila de desconocidos, mal vestidos los más y todos mal vistos, porque lo que hace cada uno está enteramente de acuerdo con lo que satisface a la generalidad».

Poco antes de esta exposición de los «Quatre Gats», en 1899, Picasso tuvo su primer taller catalán, si taller puede llamarse a la habitación que su padre le alquiló en la calle Escudillers Blancs. Fue allí donde le conoció Sabartés, llevado por un amigo común, Mateo. Sabartés ya será para siempre el amigo, el secretario, el servidor de Picasso, su unión indisoluble con Barcelona. A través de Sabartés se

creará, pasado los años, el Museo Picasso en la capital catalana. La pintura de Picasso conoce, en estos primeros años del siglo, dos influencias: la del modernismo o arte nuevo, al que responden muchos de sus retratos de entonces, y la del noucentisme catalán, cuya muestra más representativa puede ser el «Retrato del sastre Soler». Picasso se deja llevar por todas las influencias y en París, en su primera estancia de 1900, pinta su único cuadro impresionista: «Moulin de la Galette», en el que dice la crítica que están Renoir y Toulouse-Lautrec.

Picasso, para el hombre medio, es sus comienzos, la época azul, la época rosa, el cubismo y el «Guernica». Aparte de los comienzos en buena medida, la época azul (entre 1902 y 1904) corresponde a Barcelona y París. «En Barcelona —dice Georges Boudaille refiriéndose al período azul— la mayor parte de las figuras parecen resignarse a su suerte y ser incapaces de luchar contra la fatalidad. ¿Dónde busca Picasso sus modelos? Sin duda, en el llamado «barrio chino», refugio del alcoholismo y

la prostitución o en el «barrio gótico» que forma pareja con el anterior al otro lado de la catedral, allá donde los mendigos profesionales explotan la caridad de creyentes y turistas, Picasso conoce a esas gentes, les habla, las estudia y toma apuntes de ellas antes de fijarlas en la tela».

Mucha de esta gente anda ahora, inmortalizada, en el Museo Picasso. Contó Sabartés que cuando propuso a Picasso donar su obra a Málaga, le respondió el pintor con una respuesta muy malagueña: «¿A Málaga? ¡¿Qué tengo yo que ver con Málaga?» Y así, más o menos, nació el Museo de Barcelona. El ayuntamiento barcelonés instaló los primeros donativos en el Palacio de Berenguer, en la calle de Montcada. Cuando Picasso hizo otra importante donación en 1970, el Ayuntamiento amplió el Museo con otro edificio colindante. Este donativo estaba constituido por la obra que guardaban sus sobrinos Vilató, hijos de su hermana Lola. El Museo Picasso había sido inaugurado el 9 de marzo de 1963.

Presencia y elogio de Maragall

He aquí al gran poeta Juan Maragall, presencia viva —y palabra viva— de su Cataluña entrañable, evocado por Angel Lázaro, con el fervor que suscita el egregio autor de «Elogio de la palabra», mensaje lanzado por el poeta desde la tribuna del Ateneo barcelonés, que el gran Maragall presidía en los primeros años de este siglo.

Juan Maragall (1860-1911) es la voz que en su entrañable Cataluña pide a sus paisanos que le hablen del mar a Castilla —«habladle del mar, hermanos»—, y Antonio Machado, nacido quince años más tarde, parece recoger esa voz del gran poeta catalán y universal.

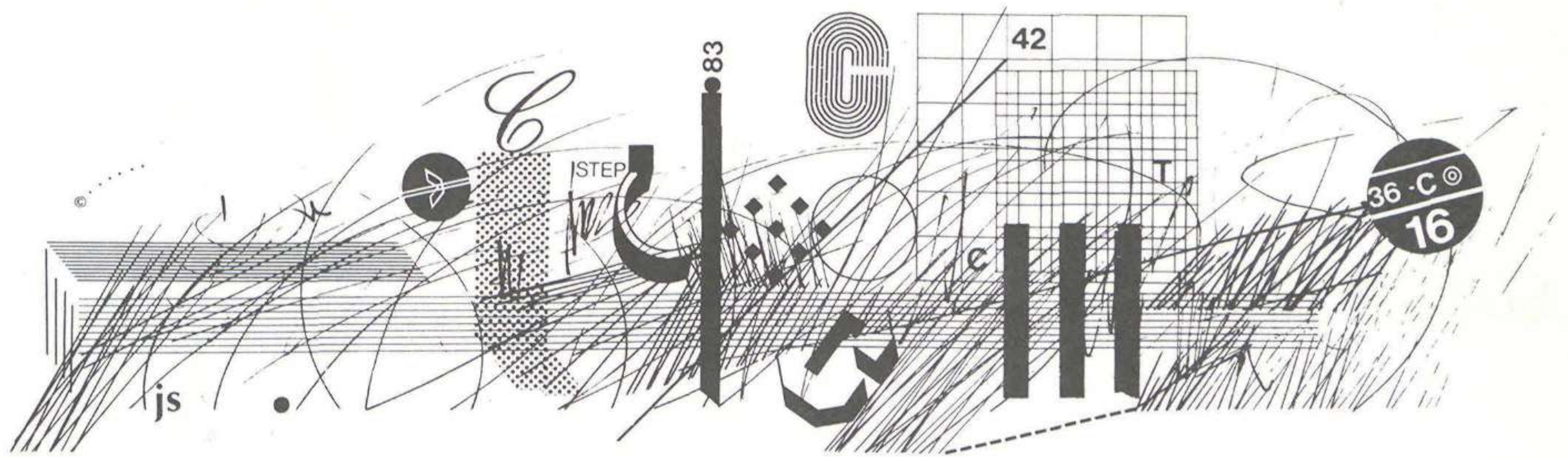
Bastaría recordar dos breves poemas de estos dos grandes poetas para darse cuenta de la fraternidad de los dos espíritus:

*«De la dulzura de los montes vengo.
Desde las cumbres divisaba el mar.
La luz, alegre, lo inundaba todo.
Eran los ríos trémulo cristal.
Estaba todo cerca y todo lejos.
En todo había un resplandor de paz,
la paz eterna con que el alma sueña
para el día del tránsito final.»*

Antes de pasar a Machado, observo cómo brotó del más íntimo manantial —sangre del espíritu— esta palabra de Maragall, como si tuviera ya la certeza, desde su intimidad y su humildad, de lo eterno. No hay énfasis, menos aún el menor resabio teológico: el hombre dialoga consigo mismo y al adentrarse en su propia alma, encuentra al Dios del que más tarde nos hablaría Antonio Machado, cuya intimidad —hermana de Maragall, repetimos— queda reflejada en este leve poema:



*«Tarde tranquila, casi
con palidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.»*



Se ve ya, en perspectiva, desde la altura de estos años, la línea clara, purísima de nuestra lírica, que podría remontarse hasta San Juan de la Cruz y Jorge Manrique, sin escribir con falsilla, sino por movimiento natural salido de dentro: esa línea la forman en nuestro pasado siglo Bécquer, Rosalía Castro, Maragall y Antonio Machado. ¡Con qué claridad, hay que insistir, se ve ahora, se oye, mejor, esa preciosa vena lírica latiendo bajo la dura tierra ibérica, que a veces se hace adusta y fiera en el berrocal, y en trágicas ocasiones se empa- pa de sangre.

Se comprende a Maragall de una vez cuando le ponemos detrás su fondo de paisaje, que le hace exclamar: «*Dos cosas hay, / que si las miro juntas, / me hacen más grande el corazón: / el verdor de los pinos y el azul de la mar.*»

Mar y montaña, mar fundido con el cielo, pinos que trepan hasta la cumbre de la montaña..., y allá abajo la gran ciudad, su amada Barcelona, donde Maragall, dejando a un lado su toga de abogado, para la que sus padres lo pusieron a estudiar, hace periodismo, alto periodismo, que es siempre, en definitiva, doctrina, ideal, orientación, palabra dirigida a un pueblo. Esa palabra que Maragall supo alzar como una luz —«palabra viva», según su propia expresión— en los años de la primera década de este siglo, cuando la Semana Trágica barcelonesa, para iluminar, para hacer aflorar los espíritus, y —contra la delación y la represalia— pidió la paz, la convivencia, la identificación de todos los hijos, no ya solamente de Cataluña, sino también de todos los hombres de esta tierra que él supo cantar en su himno ibérico, como supo, llegado el caso, decirle: «*Yo vi los barcos zarpar repletos / de hijos que daban para la muerte: / alegres iban cara al azar / y tú cantabas cerca del mar como una loca. / ¿Dónde tus barcos? ¿Dónde tus hijos? / ¡España, España, vuelve en ti misma / y rompe en llanto / como una madre!*»

Aquí está el milagro del poeta: extasiado, ensimismado ante su interioridad, escuchando la destilación de su propia alma, como quien oye una música muy recóndita, sabe percibir, sin embargo, el clamor de la muchedumbre, auscultar hondamente esa conciencia colectiva. Sólo así se es

gran poeta; cuando, absorto ante la belleza, llegado el momento, se hace intérprete de su pueblo. Entonces el poeta es una conciencia vigilante. Conciencia vigilante, sí. Siempre. Incluso cuando se desvela solitario por los caminos como don Quijote, esa gran conciencia que nos vigila a todos, y que dará su latido universal y eterno en tanto el sol ilumine con sus cabellos de oro este pobre, pero hermoso, planeta que la barbarie científica se empeña en convertir en polvo conjurada en sus malditos laboratorios. Hay que gritarlo mil veces cuando nuestro siglo avanza hacia su final, y las grandes naciones hablan como la cosa más natural del mundo de una posible guerra atómica. ¡Gritad, poetas, contra esa posibilidad, que eso, darla por posible, es un crimen evidente contra todo lo humano y lo divino! Gritad como gritaba don Quijote cuando los bárbaros arrieros, aunque menos bárbaros que los científicos de las armas nucleares, arrojaban su lanza al suelo, su lanza que representa la idealidad, la belleza, la verdad, el bien, esos tres ríos en que el hombre puede encontrar su bautismo para redimirse siempre del barro de su origen.

Conciencia vigilante fue Maragall, sin mengua de su intimidad lírica. Era la Cataluña de alma civil, o, si lo preferís, el alma civil de Cataluña que hablaba por su poeta. Unamuno le escuchaba desde lo alto de Gredos y lo proclamaba en los fines y comienzos de siglo como «el máximo poeta español de estos últimos tiempos». Y Ortega, conmovido por la voz del lírico y del hombre —porque todo poeta en quien no se vea detrás al hombre, no es encarnación de la poesía—, Ortega le invita a dialogar en 1904. (Unamuno es el hombre que más se ha pensado a sí mismo, y Ortega el hombre que más ha pensado en las cosas, para esclarecerlas y mostrarlas a los demás.)

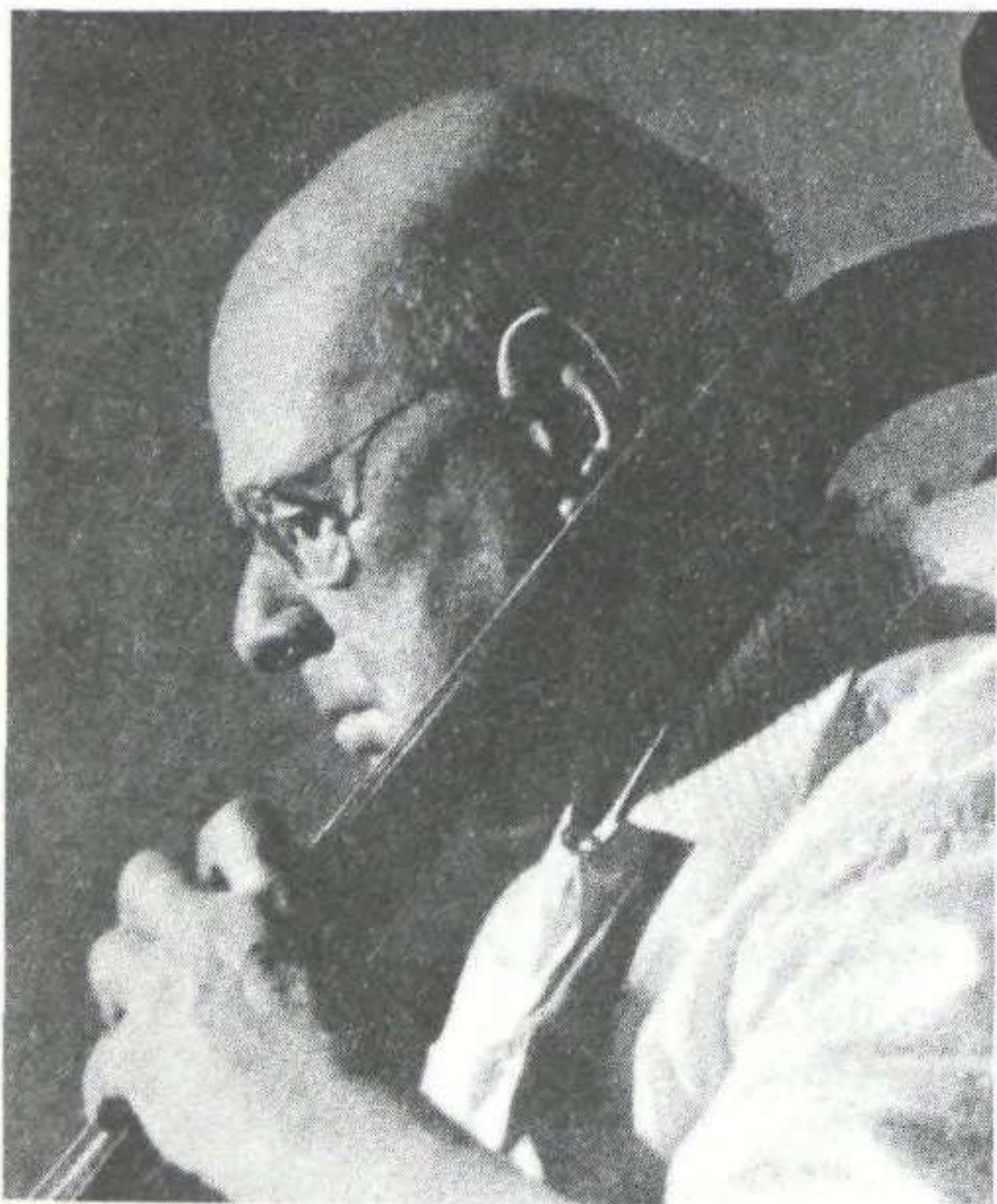
Quiere dialogar Ortega con Maragall sobre la cuestión ibérica. Diálogo de las almas. Irá —dice en su carta— hasta el Ebro, hasta ver aparecer en la otra orilla al poeta, esperanzado desde Castilla (a la que según Maragall cantan todos los mares que rodean la Península) para tener una especie de comunión con «*el enorme corazón catalán, del cual espero tanto para*

Iberia». Y le añade: «*Leo sus versos de altísima pureza y energía poéticas, y hallo en ellos un síntoma egregio de que una nueva España germina en el cadáver de la vieja*». Queden, como sobre mármol cincelado, estas palabras de un espíritu egregio, que ya se manifestaba con la primera juventud, a otro espíritu egregio que ya era en aquel momento fruto naduro de su Cataluña. Y recuérdese que *Azorín* afirmó más de una vez, ya con la perspectiva del tiempo, que Maragall influyó decisivamente en la gloriosa generación del 98. Sí; aquel hombre, nada gigante de estatura exterior, pero gigante ibérico en su dimensión del espíritu —¡ah, su Cántico Espiritual!—, que alguna vez vio Madrid, como un transeúnte más, vestido de oscura ropa, barba recortada, rostro moreno, mirada que traslucía la combustión de un alma, puesta a arder en el poema, y su estemecido asombro ante el universo. («*Lirismo cósmico*», acuñaría Ortega y Gasset, para definir el verso maragalliano.)

Y ahora, permitid que transcriba aquí, como uno de mis mejores recuerdos de mi llegada por vez primera a Cataluña, una anotación de poeta incipiente; llevaba yo en el albor de la juventud el fervor de todos aquellos hombres —¿cómo olvidar a Gabriel Alomar y a Luis de Zulueta?— que estimulaban y orientaban al que tanteaba el camino de la vocación. «*Quedaba atrás la estepa castellana / blanca de nieve en la inverniza noche, / y el primer resplandor de la mañana / incendiaba el cristal de nuestro coche. / Dorado y verde, a poco, fue el paisaje; / todo era grato y dulce y espontáneo: / pinos, valles, colinas... Un viraje / del tren, y apareció el Mediterráneo. / En la lámina tersa, esmeraldina / del mar, se perfilaba una latina / vela bañada en oro por el sol. / Vi un blanco cementerio en la ribera, / vi enfrente de un ciprés una palmera, / y pensé en Maragall y en Rusiñol!*».

Palabra de Maragall, pincel de Rusiñol, que a veces se hacía palabra también, porque todos aquellos hombres catalanes vivieron una intensa vida espiritual, y Juan Maragall fue como el estandarte de todos, canción, palabra viva que sigue resonando, resonando, y que —estemos seguros— no se extinguirá jamás.

CASALS

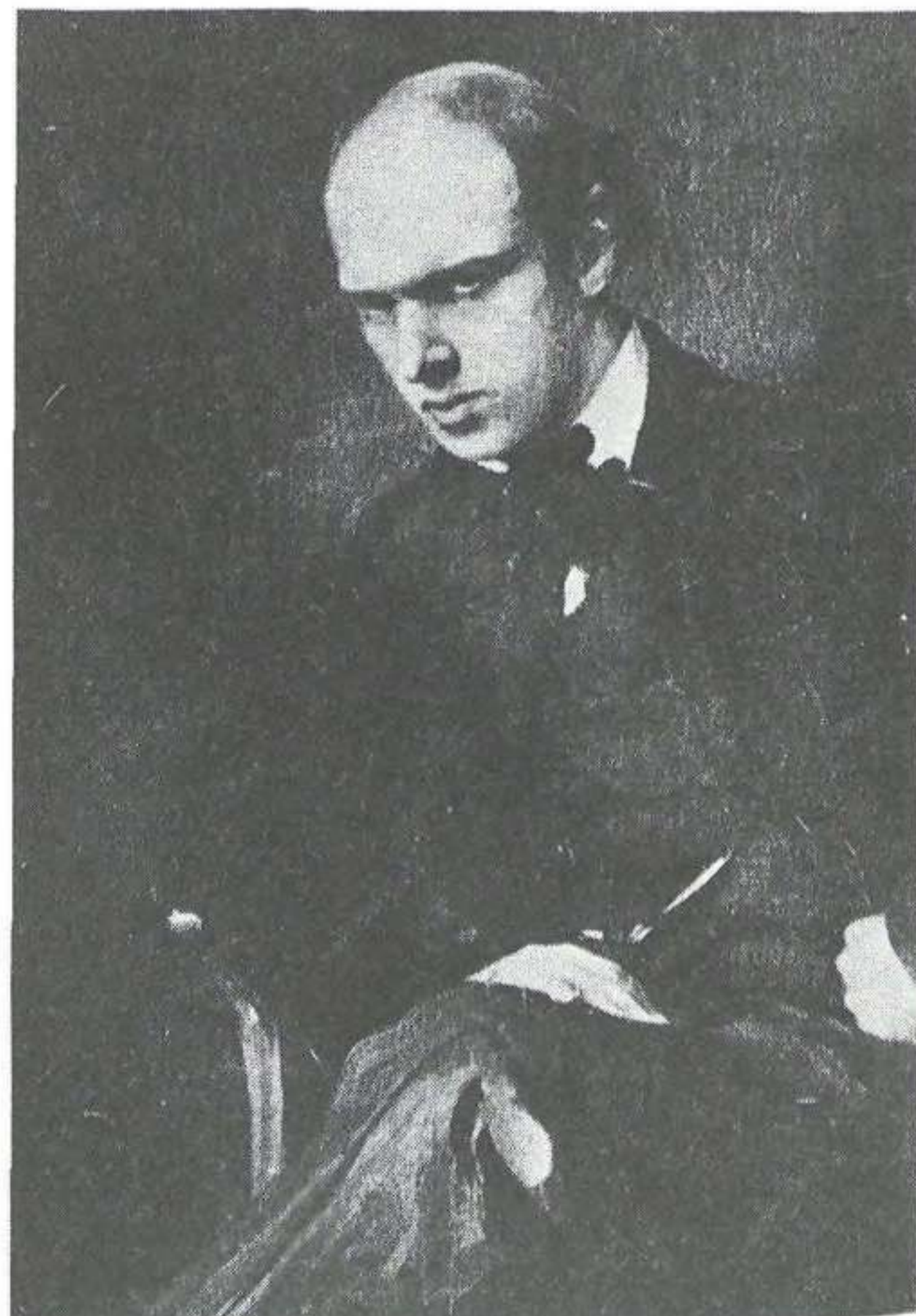


En 1887, todavía no ha cumplido los once años, Pablo Casals descubre el violoncelo y se entusiasma. Había nacido el 29 de diciembre en Vendrell, hijo del músico Carlos Casals. Su madre se llamó Pilar Delfilló. Con cuatro años ya cantaba como soprano en la capilla de la iglesia parroquial, que dirigía su padre. Su precocidad musical es tanta que con siete años da su primer concierto de violín. También toca el piano y el órgano. Un año más tarde su padre estrena en el Vendrell unos «Pastorets» y la gente dice que buena parte de la música es del niño.

Cuando don Carlos se da cuenta del entusiasmo del niño por el violoncelo le manda a estudiar a Barcelona. Es el año 1888. En la Escuela Municipal estudia con el violoncelista García y composición con el profesor Rodoreda. La vida no es fácil para la familia Casals y, con trece años, Pablo, para contribuir a sus estudios, toca el violoncelo en el Café Tost, de la barriada de Gracia. Aquellos oyentes saben que el niño lo hace bien, pero no pueden saber que se encuentran ante el hombre que dará gloria a la música catalana, a la música española de este siglo.

En 1893 y 1894 Pablo Casals vive en Madrid. La Reina Cristina, que le recibió por recomendación de Isaac Albéniz, a través del conde de Morphy, le concedió

Francisco Bertomeu



una beca con la que estudia en el Real Conservatorio de Música. Sus maestros son Tomás Bretón y Jesús de Monasterio. La Reina regente le recibe, además, en palacio donde le escucha y también interpreta música junto al joven maestro. Pero pronto Madrid le resulta estrecho y viaja a Bélgica, a Francia, a Portugal.

Cuando el siglo acaba, Pablo se encuentra de nuevo en París, donde obtiene rotundos éxitos como el que tuvo actuando de solista bajo la dirección de Charles Lamoureux, que se considera como el comienzo de su fama mundial. En 1900 se ha instalado definitivamente en París. Desde París, con el primer año del siglo, comienzan sus «tournées» mundiales, comenzadas por los Estados Unidos. Un accidente le obligó a permanecer unos meses en San Francisco, en este año de 1901. Vivió en la casa de Gertrudis Stein, la escritora, la entendida en arte que dejó Pablo Picasso, en un retrato para la inmortalidad.

Creación de l'Orquesta Pau Casals

El 1 de noviembre de 1920 dio en Barcelona su primer concierto la recién creada «Orquesta Pau Casals», que tuvo que superar muchas dificultades para presentarse en público, pero el maestro, tan encariñado con la idea, logró vencerlas todas y durante muchos años corrió con los déficits de la misma. Además de Pablo Casals dirigieron la orquesta, entre otros muchos, Ricardo Strauss, Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Vicent d'Indy, Anton Webern, Adrian Boult, Alfredo Casella, Arthur Honegger, Manuel de Falla, Fernández Arbós, Lluís Millet...

Otras de las creaciones de Casals, por la que sintió igualmente una especial preferencia, fue la «Associació Obrera de Concerts», en Barcelona. Pudo decirse que fue una creación original; en ninguna parte existían precedentes de una sociedad musical de aquellas características, organizada, dirigida y administrada por los propios socios, todos ellos trabajadores.

En 1927 su villa natal, Vendrell, le rindió

un homenaje colocando una lápida en la casa donde había nacido. Por este tiempo Pablo Casals participó activamente en la conmemoración barcelonesa del centenario de la muerte de Beethoven, dándole un esplendor considerable.

De una guerra a otra

Durante la primera guerra europea Casals realizó una serie de conciertos y recitales en los Estados Unidos. Kreisler le recibió en Nueva York saludándole con un artículo en la prensa en el que le calificaba como «rey del arco». Con el propio Kreisler y Bauer interpretó el «Triple concierto», de Beethoven, y con Paul Kochanski el «Doble concierto», de Brahms. En este período también actuó en otros países americanos y en España. En la posguerra se instaló nuevamente en Barcelona y en su casa de San Salvador, que había construido en la playa de Vendrell. Y así llegó el 18 de julio. Cuando le dieron cuenta del alzamiento estaba ensayando con su orquesta.

Durante la guerra civil española la labor

de Casals no decreció. En 1939, al finalitzar la guerra civil, abatido por el dramatismo de las circunstancias, emigra a París, pero prontamente decide acercarse a su tierra catalana y se refugia en la pequeña villa de Prades, en las vertientes del Canigó. Este sería su lugar de residencia durante más de veinte años. La segunda guerra europea y la invasión de Francia no le hicieron abandonar el lugar. Allí nacería el festival que llevó hasta este trozo de la Cataluña francesa a los violinistas, pianistas y conjuntos instrumentales que consideraban un honor participar.

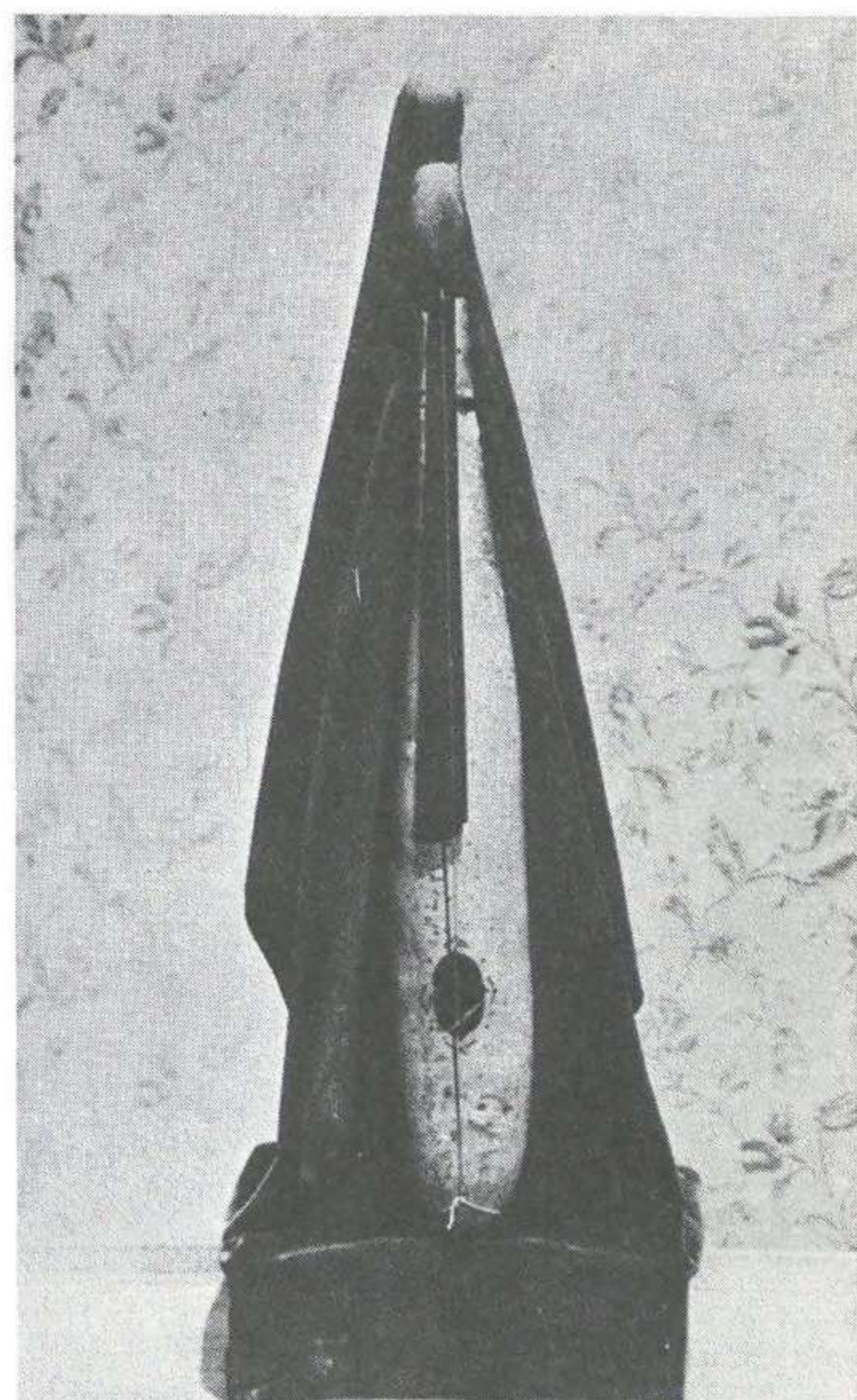
Casals en Puerto Rico

Puerto Rico era la tierra de su madre, nacida allí de ascendencia catalana. Viajó Casals por primera vez a Puerto Rico en 1955. La Universidad de Río Piedras le dio el título de doctor *honoris causa*. Antes o después es doctor por otras muchas Universidades: Edimburgo, Barcelona, Montpellier, Praga, Berkeley, Veracruz, Phoenix, Filadelfia... En la década que transcurrió entre el final de la guerra europea y este viaje a Puerto Rico, Pablo Casals no dejó de actuar, naturalmente, y entre lo más destacado de su vida entonces cabe destacar la iniciación de los Festivales de Prades, el primero de los cuales fue conmemorativo de la muerte, segundo centenario, de Juan Sebastián Bach, que fue calificado en Francia como «uno de los acontecimientos musicales del siglo XX». El primer festival de Puerto Rico, encargado por el gobierno, no pudo celebrarse en la fecha prevista porque Casals sufrió un grave ataque de corazón. Pero, con el tiempo, también los festivales puertorriqueños se pondrían en marcha y, gracias a un acontecimiento imprevisto y memorable, el viejo maestro se afincaría en aquella isla a la que estaba entrañablemente unido por el recuerdo de su madre: Casals, a los ochenta y un años, en 1958, se casaría con una discípula suya, Marta Montañez, de diecinueve años. La boda se celebró el 2 de agosto en la capilla del aeródromo de Isla Verde, pequeña iglesia

regentada por los Padres Pasionistas. Martita, como llamaban a la novia, conoció al maestro, siendo una niña, en Prades, donde acudía a cursos de perfeccionamiento. En esta época, el 24 de octubre de 1958, celebró el más solemne concierto del último período de su vida: el que tuvo lugar en la gran sala de la Asamblea de las Naciones Unidas para conmemorar el aniversario de su fundación.

Muerte del maestro

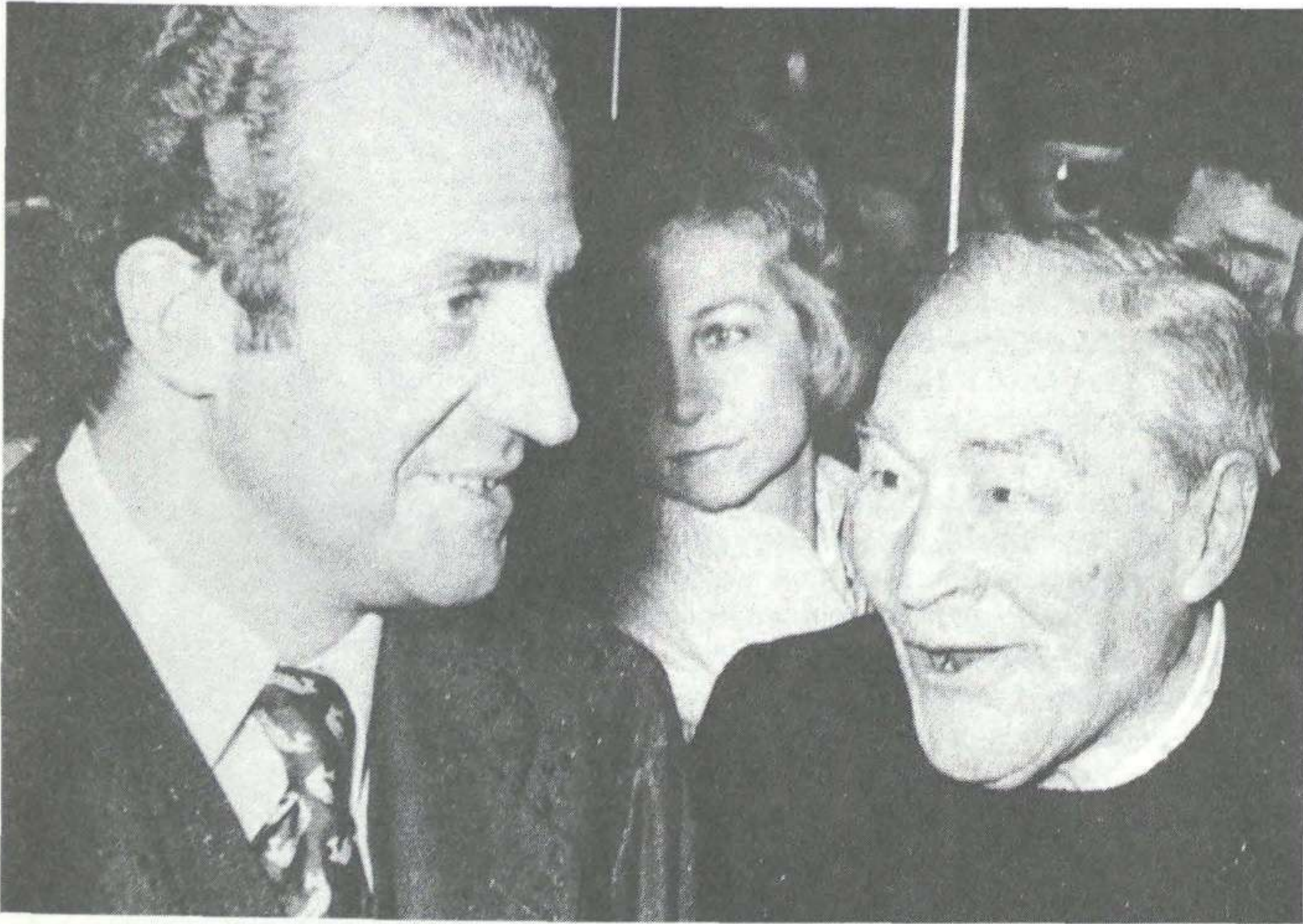
Muchos años viviría todavía el maestro para realizar una obra completísima. En 1960 estrenó en Acapulco «El Pessebre», sobre un poema del escritor Joan Alavedra. Se dice que a partir del estreno de «El Pessebre» Casals vivió ilusionado —él nunca perdió ni la juventud ni las ilusiones— por llevar su obra a todos los confines del mundo. Es lo que se llamó «la peregrinación para la paz». En 1963 dirigió «El Pessebre», con solistas, coros y orquesta, en las Naciones Unidas, en la conmemoración de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre. En 1966 celebró su noventa aniversario. Hubo festivales en Prades y Puerto Rico. Recibe entonces el maestro los más cálidos elogios de todo el mundo. Pero él seguiría viviendo y creando y llegó el noventa y cinco aniversario, en 1971, dirigiendo entonces en Manhattan el «Himno de las Naciones Unidas», compuesto por encargo de su secretario general U. Thant, sobre un poema de W. H. Auden. En el mes de agosto de 1973 aún dirige unos conciertos en Israel y en el mes de octubre enferma gravemente. Sería su última enfermedad. Moriría el día 22, cuando le faltaban dos meses para cumplir los noventa y siete años.



Josep Plá es el escritor de Palafrugell, del Ampurdán, de Cataluña. Josep Plá fue un gran periodista en lengua castellana; ahora es el más grande escritor de la lengua catalana, según mucha gente catalana dice. Y no catalana también. Manuel Aznar, otro gran periodista, escribió en su día: «No acerté a ver en aquel instante si iba a optar por ser uno de los primerísimos escritores de su generación, en lengua castellana, o el primero de todos en lengua catalana. Pronto, sin embargo, supimos a qué atenernos en este punto. Josep Plá se disponía a ser el más grande entre los prosistas catalanes de nuestro tiempo». Se refería Manuel Aznar al momento en que, acabada la guerra civil, Josep Plá se encerró en el *mas* Plá de Llofriu.

también sabía de estas cosas— solía decir: «¡Dios, qué escritor!». Pero ni por un momento tampoco dejó de ser el ampurdanés *cazurro* y *socarrón* que siempre había sido; el que, según cuentan, preguntó a Juan Aparicio cuando le entregó como un honor el carnet de periodista: «¿Qué se debe?»

La finca donde está el *mas* de Plá se llama *El Manso*. «El Manso —ha dicho el escritor— no es muy grande. Tiene unas cien besanas. Y la casa, que ya está muy vieja.» No quiere moverse de ahí el escritor: «¿Marchar de aquí? ¿Para qué? Si hubiera un lugar mejor en el mundo, tal vez iría a su busca. Pero, ¿adónde voy a ir? Barcelona, por ejemplo, es una ciudad intolerable, llena de coches, llena de gen-

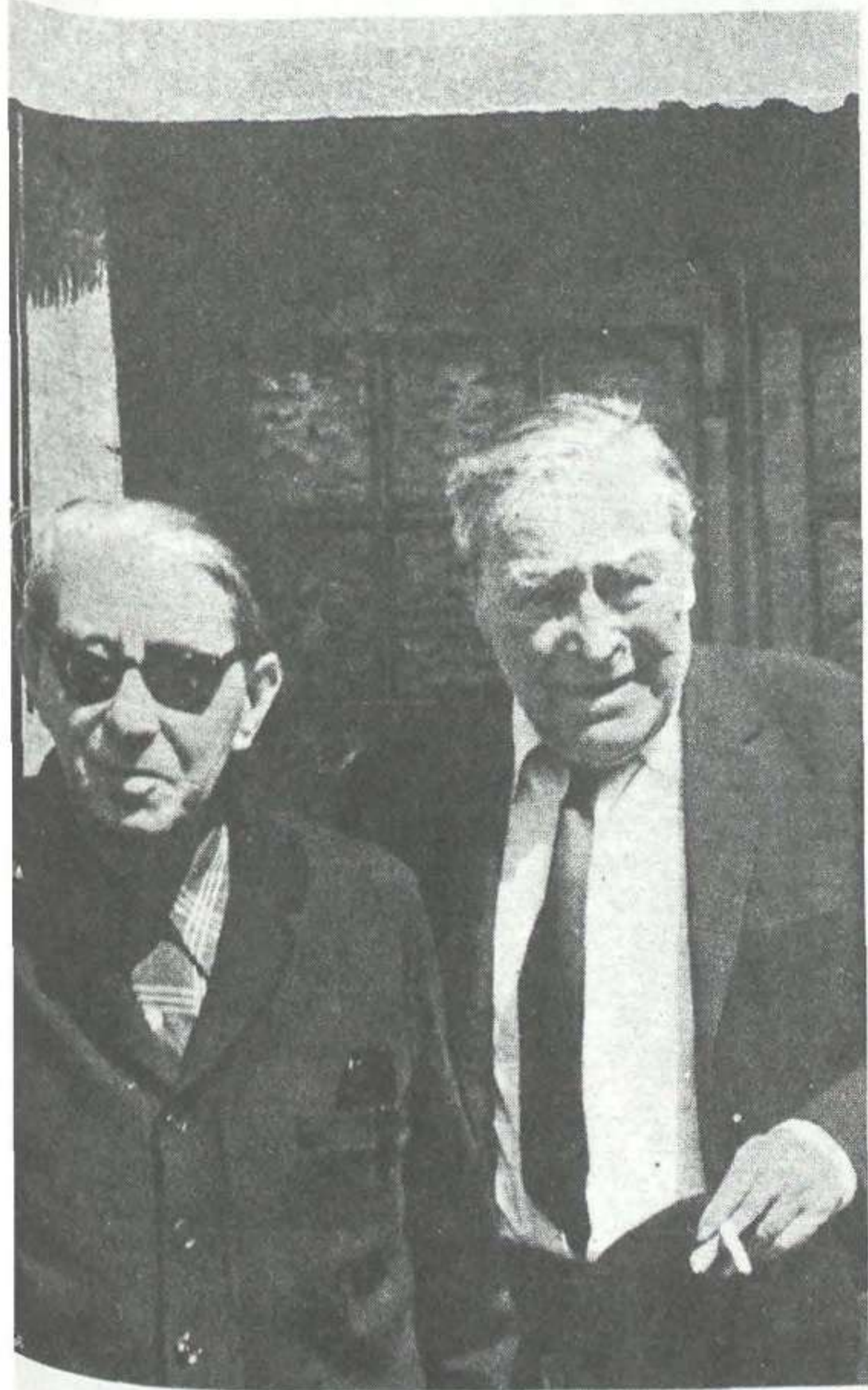


A escribir y a vivir su vida de escritor solitario. Tenía entonces el escritor cuarenta y dos años.

De entonces hasta ahora Josep Plá escribió sus libros y no dejó de escribir sus artículos de prensa, pero sí dejó de ser el periodista activo que durante tantos años había sido, aquel del que se esperaba una gran obra literaria cuando cambiara por el reposo creativo la prisa de las redacciones, aquel del que Víctor de la Serna —que

te, llena de escaleras, llena de comentarios... Y aquí ha nacido mi obra. Tengo ya treinta tomos de mis 'Obras completas'...» Esto decía Plá hace ahora tres años. Sus obras completas habrán crecido y entre ellas está ese incomparable «El cuaderno gris», que tradujeron con tanto amor al castellano Dionisio Ridruejo y su mujer. Ahí, en el cuaderno, bellamente, tiernamente relatada está toda la vida del niño y del joven Josep Plá.

«Somos cuatro hermanos —le decía en cierta ocasión Plá a Ladislao Azcona—. A mí me mandaron a estudiar a Gerona. Y más tarde a Barcelona. Quería ser médico, pero no pude resistir la sala de disecciones, sobre todo porque los estudiantes cortaban las orejas de los cadáveres para regalárselas a sus novias. Así que busqué una carrera más tranquila. Me matriculé en Derecho... creo que no pasé del artículo 16 del Código Civil. (Aquí no dice la verdad Plá, que acabó la carrera.) Más tarde entré en *Las Noticias*, que era un periódico que se hacía en Barcelona. Me pusieron a hacer sucesos. Querían informaciones sensacionalistas, sangrientas y, como yo siempre he sido partidario de la paz, pues tampoco cuajó...» (Exagera Plá.)



Plá, pese a su *mas* y a su soledad, no ha sido un escritor sedentario sino viajero. Plá ha aprendido más por lo que vio en la vida que por lo que leyó en los libros. Ni siquiera cuando, acabada la guerra civil, como decimos, se refugió en su *mas* de

Palafrugell, se quedó allí quieto como un lagarto al sol. Es ahora José Tarín-Iglesias quien nos informa: «En aquellos tiempos difíciles —hablo de los años cuarenta— Plá siempre era divertido y algunas veces audaz. Primero metido en su *mas* de Palafrugell y más tarde dando tumbos —bien en trasatlánticos de lujo o en simples autobuses— nos iba ofreciendo una visión clara y concreta de lo que sucedía en el ancho mundo, a la vez que, de cuando en cuando, en esos periplos por América o Europa descubría y daba noticias de viejos nombres que para nosotros tenían gratas resonancias. En él ha vivido constantemente una inquietud viajera. Poco a poco Josep Plá iba convirtiéndose en un cronista puntual y fecundo de toda una época».

Ese cronista indiscutible que Plá ha sido —hay que leer sus crónicas del advenimiento y primeros días de la República— es también un biógrafo notable, que nos ha contado la vida y milagros de algunos contemporáneos suyos más o menos importantes bajo «la etiqueta nada protocolaria y más bien tirando a eutrapélica —como dice Angel Marsá— de 'homenots'». Entre las biografías grandes destaca su «Francisco Cambó», que inicialmente ocupó tres volúmenes y que para ser reeditada, formando parte de sus obras completas, el escritor redujo a uno.

Todo aquel que ha visitado a Plá, que ha hablado con Plá sabe muy bien que el escritor es igualmente un gran conversador. En este sentido Lorenzo Gomis ha escrito: «La obra de Plá es una charla amena, es decir, un conjunto de ensayos. Plá es un ensayista —un gran ensayista, si se me permite la medida—, en la tradición llana y libre del ensayo que viene, por un lado, de Montaigne y, por otro, de Adams, Goldsmith y Lamb. Después de escribir *El carrer estret*, Plá se dio cuenta de que no tenía argumento, y pensó que es porque la vida tampoco tiene argumento. Pero el espejo que ha paseado a lo largo de los años por los caminos de nuestra sociedad —y por otros muy lejanos— no ha sido un espejo frío y propiamente objetivo, sino el espejo de una sensibilidad y un temperamento. Un espejo frío no da una adjetivación atrevida, ni arriesgada, ni divertida».

Esa adjetivación —¡oh, los adjetivos de Plá!— atrevida, arriesgada y divertida del escritor convierten también a Plá en un delicioso humorista.



MARINA ROSSELL

M. Martín

«MARINA ROSSELL es ya una voz conocida. Cuando ella pasa por cualquier lugar deja rastro, y deja rastro porque sus canciones se contagian. Ella consigue comunicar los textos, la melodía, el ritmo, a todos aquellos que la escuchan, y los que la escuchan acaban cantando, e incluso bailando. Es quizá por eso que, aún hoy, la canción o las canciones de MARINA ROSSELL asustan a la gente asustadiza. ¿Que de dónde ha sacado la cantante gran parte de su fuerza? Yo diría que el secreto de estas canciones, y de otras de su repertorio, está en que nos ponen en contacto con la sabiduría popular.» (María Aurélia Capmany.)

La *cançó* no ha producido muchas voces femeninas, y las que ha dado han tenido menos suerte o menos constancia que las masculinas. Marina Rossell es una de las últimas, pero en sus pocos años de carrera ha ido adquiriendo toda la veteranía de los pioneros. El pasado año, en el mes de marzo, hizo su primer *Palau* en solitario, y su imagen y sus canciones son hoy conocidas en toda el área catalana. Por el contrario, la Rossell es un nombre casi ignorado en el resto de España, aunque ha cantado en Madrid, en Castilla y en Andalucía.

«Yo no creo que existan otras barreras que las mentales —dice Marina—, he cantado en lugares de habla castellana o donde la gente se expresa en euskera, y mis canciones eran tan bien comprendidas como si estuviera en Sabadell o en Girona. La gente participa del sentido de las canciones, las vive, las comparte, por encima y más allá de la lengua. De cualquier modo, en todos mis recitales siempre doy una explicación previa de su contenido, e incluso traduzco algún párrafo o la totalidad de las letras.»

Marina nació en enero de 1954 en el pueblecito de Gornal, habitado por unos pocos centenares de personas, muy cerca del Vendrell. Procede de una familia campesina, va a clase a la escuela de su localidad, que es mixta, pues son tan pocos los niños, que tienen que agruparlos en una sola clase.

«A partir de 1966 me fui con mi familia y mis cinco hermanos a vivir a Vendrell, pues el campo no daba para vivir. Allí entré en un colegio de monjas, y por las

tardes trabajaba de aprendiz en una librería. Cuando cumplí los dieciséis años, empecé a residir en Barcelona. Trabajé en distintos oficios, como encuestadora, obrera en una fábrica, dependienta, repartidora a domicilio, secretaria de un dentista, empleada en un taller de marroquinería (de donde me despidieron tras un accidente laboral al no tenerme asegurada), dependienta en un taller, cuidadora de niños, auxiliar de enfermera... He trabajado en multitud de sitios.»

Comenzó a descubrir la canción a través de los discos de gente como Raimon o Luis Llach. Eran los últimos años 60 y los primeros 70, y Marina empieza a cantar los temas de muchos artistas de la *nova cançó*. En 1974 entra en contacto con varios artistas de canción popular, como Quintín Cabrera, Elisa Serna, y también con Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Teresa Rebull, y muchos otros.

«Gran parte de los que hemos llegado en esta última etapa de la *cançó nos hemos ido haciendo* a través de los recitales de los *grands*. La mayoría empezamos en la primera parte de los recitales, y cuando hemos ido madurando comenzamos a trabajar como solistas. En mi caso, hace tiempo que podía haber grabado mi primer disco, pero me opuse a hacerlo hasta no tener unas canciones y una línea definida. Esta identidad la he encontrado a través de la canción tradicional, pero recurriendo a una recomposición de sus elementos. Me inspiro en esas canciones para acercarlas a una problemática actual; las letras aparecen cambiadas o adaptadas en función de las ideas que pretendo comunicar.»

Con una gran voz, expresiva y muy bien modulada, la Rossell ha grabado hasta la fecha dos álbumes. El primero, «Si volem escoltar», incluía viejas canciones del XVIII, como la «*Cançó del lladre*», las más conocidas «*El Rossinyol*», o «*La preso de Lleida*», además de algún poema de Salvador Espriu; para la reconstrucción y adaptación de los textos, además de la propia Marina, han intervenido nombres como la escritora María Aurélia Campmany y el joven poeta y letrista Joan Ollé (autor de excelentes trabajos como las letras aparecidas en los últimos álbumes de Ramón Muntaner). El propio Lluís Llach dirigió los arreglos y la estructura musical de este primer álbum.



El segundo, titulado «*Penyora...*», aparecido recientemente, cuenta también con la colaboración de Joan Ollé, la aportación de unos músicos excelentes, e incluso el trabajo de Maria del Mar Bonet o Elisa Serna, haciendo de comparsa en alguna de las canciones.

En su último trabajo hay un largo tema tradicional, «*Corrandes dels que fa*», original del Roselló, convertida en un contagioso estribillo de guitarras y mandolinas, y una letra dialogada que encierra una temática feminista.

«Sí, me considero feminista, y esto se nota mucho en todo mi repertorio. Creo que ésta es una de las cuestiones más importantes que hay pendientes en este país y en el resto del mundo. Creo que el mismo hecho de que en la *cançó* seamos tan pocas las mujeres es una muestra más de esa discriminación y, sobre todo, de esa escasez de oportunidades para que la mujer pueda realizarse a sí misma, más allá del esposo y de los hijos.»

Marina cantó no hace muchos meses en la cárcel de mujeres de la Ciudad Condal, al lado de Elisa Serna, Maria del Mar Bonet y Julia León.

«Políticamente me considero independiente, lo que no quiere decir que sea indiferente. Es decir, no milito en estos momentos en ningún partido, pero estoy comprometida con toda una serie de reivindicaciones, como mujer, como trabajadora y como catalana.»

La máxima revelación femenina de los últimos años dentro de la canción catalana espera presentarse próximamente en Madrid y en otras capitales españolas. Su ensortijado cabello y sus gafas oscuras son casi familiares para muchos catalanes que han oído su voz inconfundible y sus comunicativas canciones.

GOIGS EN LLOANÇA DEL GLORIOS MARTIR SANT MAGI

Edició estampada en agradosa recordança de l'Exposició que Ricard Vives i Sabaté va fer dels Goigs impresos en son obrador vilanoví, a la Sala d'Exposicions del Círculo Catalán de Madrid, durant els dies 24 al 28 d'abril de l'any 1978. Aquest acte cultural fou patrocinat per l'Associació d'Amics de Tarragona, a Madrid.



Puix miracles cada dia el Senyor obra per Vós: Oïu el qui en Vós confia, Sant Magi molt gloriós.

La Divina Omnipotència volgué que en csta muntanya de la alta Brufaganya, féssiu aspra penitència. On us honra nit i dia, l'Ordre de Predicadors. Oïu...

No volgué estar ocultada llum tan clara en una cova; predicàveu la llei nova que Jesucrist nos ha dada. Molta gent es convertia deixant sos antics errors. Oïu...

Imperant Maximia, de cristians perseguïdor, altre com ell per Pretor a Tarragona envià.

Fóreu com ovella pia presentat al llop feroç. Oïu... Demanant-vos, ell, si éreu el magus encantador, rebel a l'Emperador: -Cristià, sóc- responguéreu -Sols un Déu, l'ànima mia, reconeix per son espòs. Oïu...

En la presó us posaren on greument us alligiren, mes els àngels us obriren i les cadenes trencaren. I tornàreu dreta via, a vostra cova gojós. Oïu...

No trobant-vos, a l'instanc, a vostra cova tornaren i al torrent us rossegaren les pedres ensangonant. Tal terra avui roses cria per on passà el vostre cos. Oïu...

Als qui us feien tan gran mal, veient-los morir de set, vau treure com a perfet una font medicinal. Que de tota malaltia guaréix el qui espera en Vós. Oïu...

Tornaren ells a la cova i altra volta us arrastraren, i per fi us degollaren... per a Vós, gojosa prova! Cristians -obra molt pia- enterraren vostre cos. Oïu...

El que aïhora tot el món, fou que els qui van intentar contemplar el vostre cos, la vista els vau llevar. Mes després la els tornàreu, reclamant-vos, pietós. Oïu...

Les dones quan van de part, invocant-vos de bon cor, les serviu de baluart i modereu el dolor. Les estèrils féu prennyades i les dau el fruit ditxós. Oïu...

De pigota i de la rosa sou singular advocat, puix els qui us han reclamat amb voluntat fervorosa, guaríu, i amb alegria visiten el vostre cos. Oïu...

Tots aquells qui són trencats i us reclamen de bon cor, promptament resten curats; ho abasteu del Senyor. Vau curar ses malalties: Febres, quartanes, dolors. Oïu...

Fruïu ara victòriós, de Jesús, fill de Maria: Oïu el qui en Vós confia, Sant Magi molt gloriós.

Y. Pregueu per nosaltres, Sant Magi. R. Perquè siguem dignes de les promeses de Crist.

P R E G U E M

Concediu-nos, supliquem, o Déu totpoderós, que per la intercessió de Sant Magi, Màrtir vostre, siguem guardats de tota adversitat i purificats de mals pensaments en l'esperit. Per nostre Senyor.



GOIGS A L'ASSUMPCIÓ DE LA MARE DE DÉU

VENERADA A LA CAPELLA DEL MAN "MANSA DEL JUNT"

A DOS QUILÒMETRES DE REUS - TERME DE VILA-RECA DE NOLTA

Escolteu el cor que us canta, dolça Mare del Senyor. Ua hoem, oh, Verge Santa, en la vostra Assumpció.

Una nit, quan les nadeses perfumaven el Portal, ja aprengué d'un vol d'ales un volar celestial.

Una Verge es la que infanta -oh, miracle!- el Creador. Ua hoem...

D'una incerta llunyania, els sants Reis de l'Orient han vingut, i els precedia una estrella molt fulgent. Camí etern, com va fressant-te el seu rastre de clauor! Ua hoem...

Ja fugíeu cap Egipte. Si ho poguéssiu fer volant! Accelliu-vos a la cripta del cor nostre ara amb l'Infant. Sant Josep ja el liri hi planta, ja en sentim la bona olor. Ua hoem...

Amb l'Espòs i el Fill, Maria, retornau a Nàtaret. Ah, que bé que s'hi estaria. Ja hi ha focs per cremar el fred. Sembla un petit cel amb tanta i tan pura germanor. Ua hoem...

Us calgué pujar al Calvari per atènyer un altre Càn. Si ens calgués també pujar-hi, feu que mai no defallim. Que una àngelica complanta ens mitigui la dolor. Ua hoem...

Pels camins de l'estelada, davalla l'Espirit Sant. Ja us recorda la vuitada que faceu més endavant. Tot Jerusalem s'espanta tot té un sacre tremolor. Ua hoem...

Us corona un parat sostre en el Mas Bassa del Just. Si trobes sempre el cor nostre en el bé, perfum i gust! La Mà vostra ara ens aguanta i el camí ens fa passador. Ua hoem...

Escolteu el cor que us canta, dolça Mare del Senyor. Ua hoem, oh, Verge Santa, en la vostra Assumpció.

Y. Pregueu per nosaltres, santa Mare de Déu.

R. Perquè ens fem dignes de les promeses de Jesucrist.

P R E G U E M

Déu omnipotent i etern, vos us endogueru la immaculada Verge Maria, Mare del vostre Fill, en cos i ànima a la glòria del cel. Concediu-nos, si us plau, que, delejant sempre les coses de dalt, merequem de tenir part en la seva glòria. Pel mateix Crist, Senyor nostre. - R. Amen

Amb les degudes lloances

Música: F. Plats Martí

Xilografies: A. Galobert

Text: Camil Guàrdia

Dipòsit legal: B. 11466 - 1965

1.ª edició: agost 1965. 2.ª: Jordi de Maria, 1968. 3.ª: agost 1968

AMICS DELS GOIGS

Torrell de Beus, editor 1223

Los «Goigs» —gozos—, supervivencia de una tradición catalana varias veces centenaria, son una expresión de fe y arte popular que engloba la música, la poesía y el dibujo o grabado (generalmente xilografías y trabajos en boj.)

Las muestras reproducidas son pá-

lida imagen de las riquísimas colecciones existentes pues se trata de la expresión viva y todavía actual del íntimo ser de todo un pueblo. Puede decirse que toda la geografía catalana está poblada de testimonios arquitectónicos en honor de santos y advocaciones que cuentan, todos ellos, con

antiguos o modernos «gozos» que los fieles cantan y, a la vez, conservan el impreso más o menos lujoso en que están contenidos.

Persistencia de la memoria (Dalí)



Se negó a ser examinado en la Escuela de Bellas Artes por ser «infinitamente más inteligente que el tribunal». Su lema: «Para mí, España, Cataluña y Velázquez».

Dalí, Salvador Dalí, el «divino» Dalí... Santón de la cultura para unos, variopinto payaso para otros... Insospechado y desconcertante, Dalí siempre asombrará al mundo con su genio y con su arte. Son multitud los epítetos que se le han dedicado, unos ensalzando su persona, otros despreciándola. Pero siempre su nombre ha despertado la expectación del público, pues posee una gran personalidad y una no menos importante obra, ante la cual —nos guste o no nos guste el Dalí hombre— hay que descubrirse.

Nacido en Figueras en 1904, su niñez y adolescencia discurren de manera un tan-

to gris debido al entorno familiar. Siendo ésta una parcela de su vida que Dalí no gusta recordar, respetemos los sentimientos del artista y hablemos de una etapa fundamental en su formación tanto humana como profesional, su paso por la madrileña Escuela de Bellas Artes, donde ingresó en 1921, después de un corto aprendizaje en Cataluña.

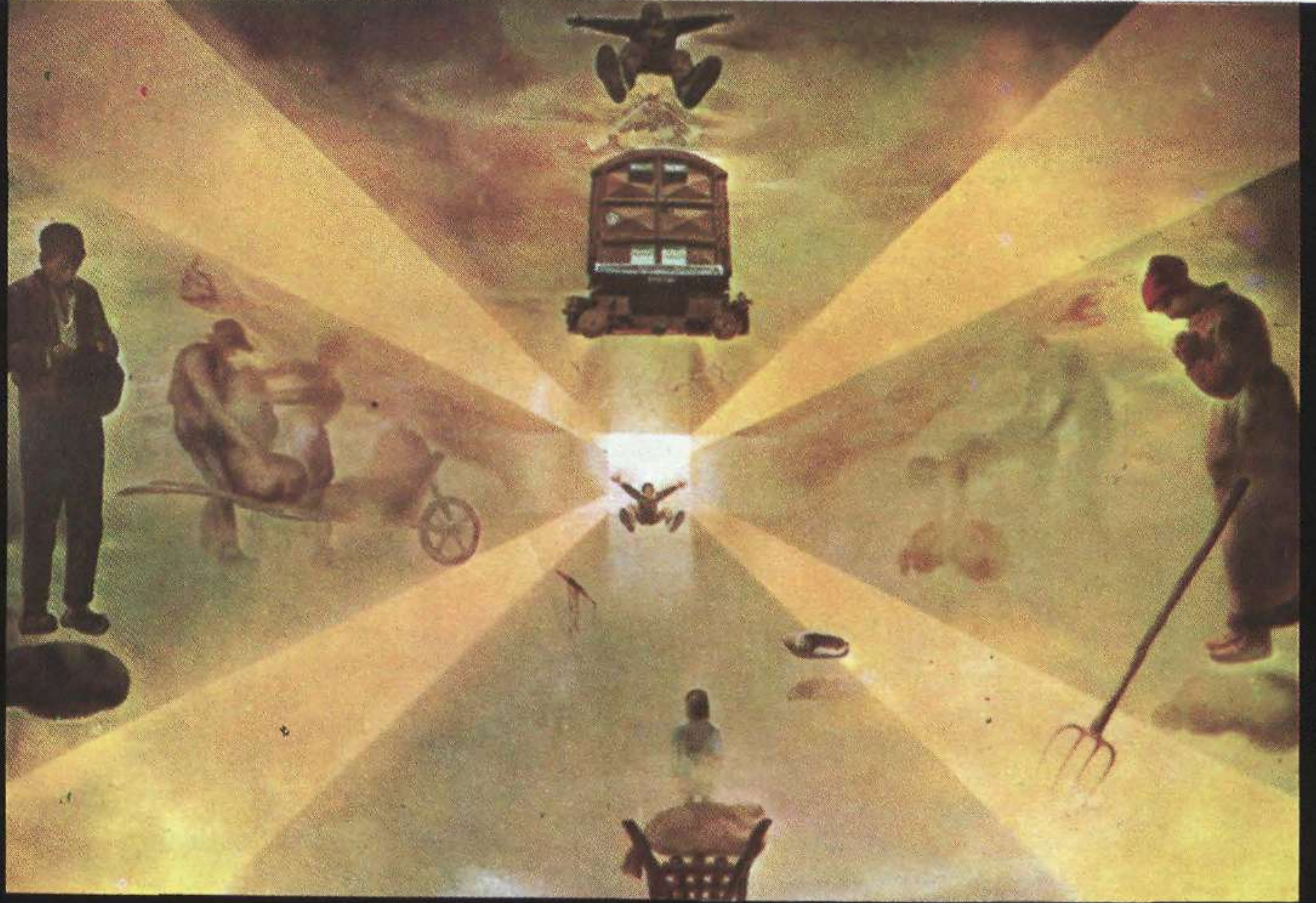
Pasión por el estudio

En contra de lo que podría parecer, si nos atenemos a su singular forma de ser,



Mística de la estación de Perpignan (Teatro Museo Dalí). Figueras.

Cabeza de Beethoven (Teatro Museo Dalí). Figueras.



Retrato de Gala.

entrado a formar parte de la familia vanguardista de entonces, entre soñadora y bohemia, atrevida y osada... Conoce las tertulias y el traspasar hasta tal punto que es expulsado temporalmente de la Escuela de Bellas Artes.

Su primera exposición

Insuficiente este tropiezo para detener la fuerza arrolladora que pugna por salir del pecho del pintor por dar a conocer el fuego pictórico que lleva dentro, en 1925 presenta por primera vez una muestra de su arte al público en la Exposición de artistas Ibéricos de Madrid. Poco después repetiría la experiencia, esta vez en solitario, en la sala Dalmau, de Barcelona.

Posteriormente, Dalí vuelve a la Escuela de Bellas Artes, y en ella protagonizará un hecho que es un indicio, un dato interesante, para valorar y conocer en su justa medida al futuro divo de la pintura. Ante la estupefacción del jurado de la Escuela de Bellas Artes, rehúsa en voz alta ser examinado. Estas fueron sus palabras: «Lo siento, pero soy infinitamente más

aceptó con cierta facilidad las reglas del aprendizaje académico que allí se impartía, bastante minucioso, si bien es cierto que disintió de manera estentórea de absolutamente todos los conceptos interpretativos de sus profesores. Paradójico, sí, pero no hay que olvidar que estamos hablando del «divino»...

Durante esta época se puede decir que el pintor hacía vida de monje, puesto que se dedicaba al estudio y a la pintura sin descanso, aprovechando los domingos para hacer bocetos en el Museo del Prado. Precisamente es en este período cuando descubre a Juan Gris y al cubismo. Su paleta entonces limita sus colores al blanco y al negro, al siena y al verde oliva. El juicio de sus profesores es categórico: tiene talento, mas carece de dos cosas importantes: emoción y personalidad.

Pronto conecta con un grupo de estudiantes que comulga con sus ideas, sobresaliendo del conjunto dos personas que serían sus grandes amigos, Luis Buñuel y Federico García Lorca —este último pasaría unas cortas vacaciones en su casa de Cadaqués, donde escribiría su famosa «Oda a Salvador Dalí»—. El artista había

inteligente que este tribunal.» Ya entonces se puede apreciar que la modestia no era precisamente su fuerte...

Dos años después, en 1928, Dalí envía dos cuadros al Salón de Otoño de las Galerías Maragall, de Barcelona. Uno representaba un pedazo de corcho; el otro, un extraño organismo primorosamente pintado. Maragall escribe al pintor pidiéndole que le dispense del compromiso de exponer aquel cuadro, a lo que responde el simpático artista: «Si en el cuadro no se ve nada, ¿por qué no se puede exponer? Y si sin significar nada puede hundir una galería de arte, entonces es que soy un genio.»

Dalí llega a París

En esta misma exposición, Dalí es descubierto por Picasso, quien se entusiasma con su obra. Pero sería Miró quien daría el toque definitivo al lanzamiento de Dalí hacia la gloria y la fama al convencer al padre de éste para que le enviara a París, donde es admitido en un grupo encabezado por André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Giorgio de Chirico y otros. Dalí

Muchacha en la ventana (Dalí)

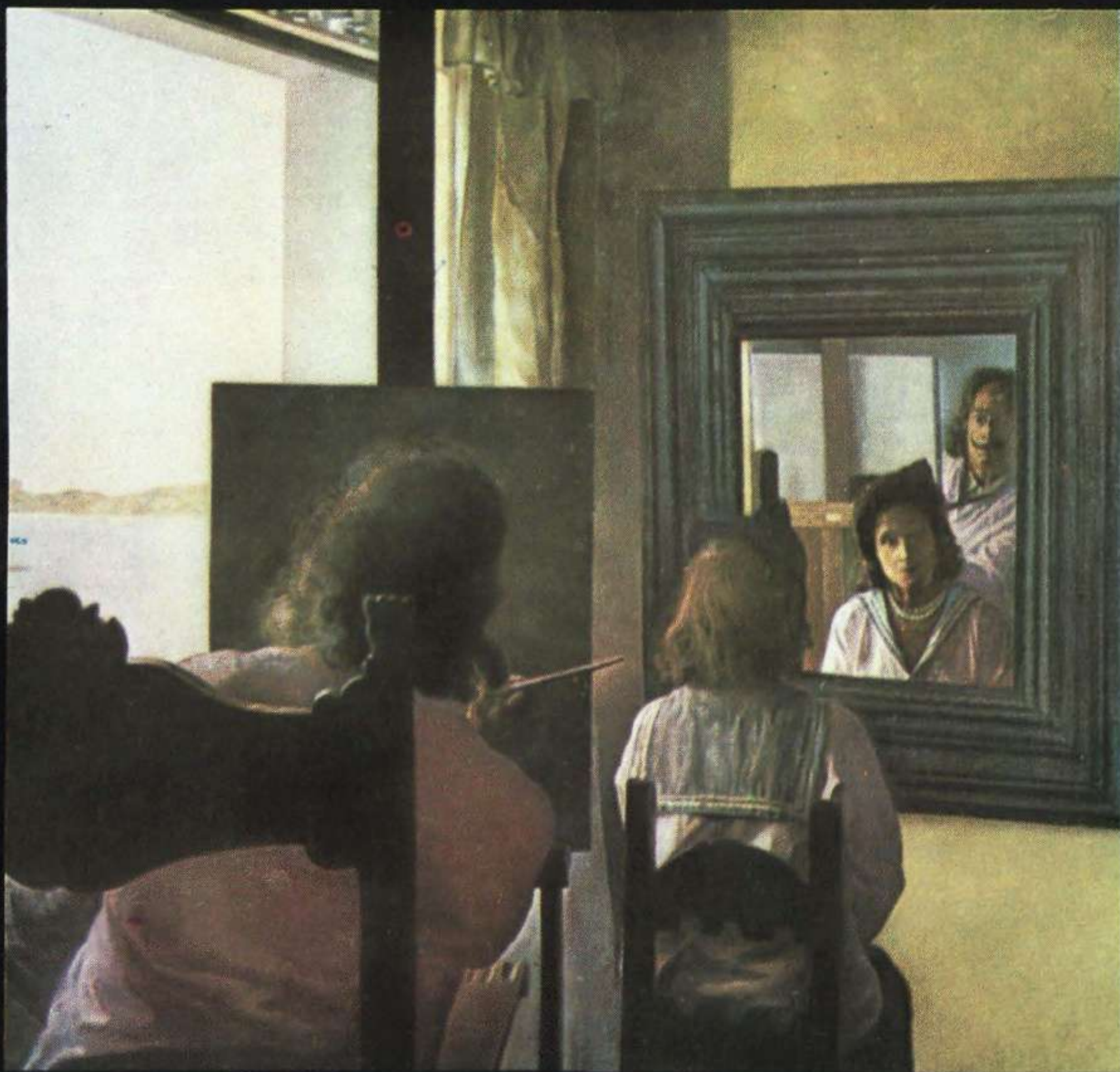


encaja perfectamente en el grupo, y pronto se convierte en el líder del movimiento surrealista.

Todas las circunstancias de su vida parecieron orquestar su precipitación al surrealismo: lecturas freudianas, sugerencias poéticas, su culto a la vanguardia y a la pintura «metafísica», su minucioso aprendizaje pictórico... Entre 1925 y 1929, su pintura, que apenas se asentaba entre una ingenua secuela cubista y las reminiscencias arquitecturales del metafisismo italiano, derivó hacia una contemporización más amplia con el objeto. Pintó minuciosamente objetos y personajes, acentuando siempre la cerrazón de su forma y el carácter expansivo de su volumen, pero los dejó de ambientación aérea, como si quisiera facilitarles el que pudiesen vivir en el lugar ideal de una estatuaria misteriosa, enigmática.

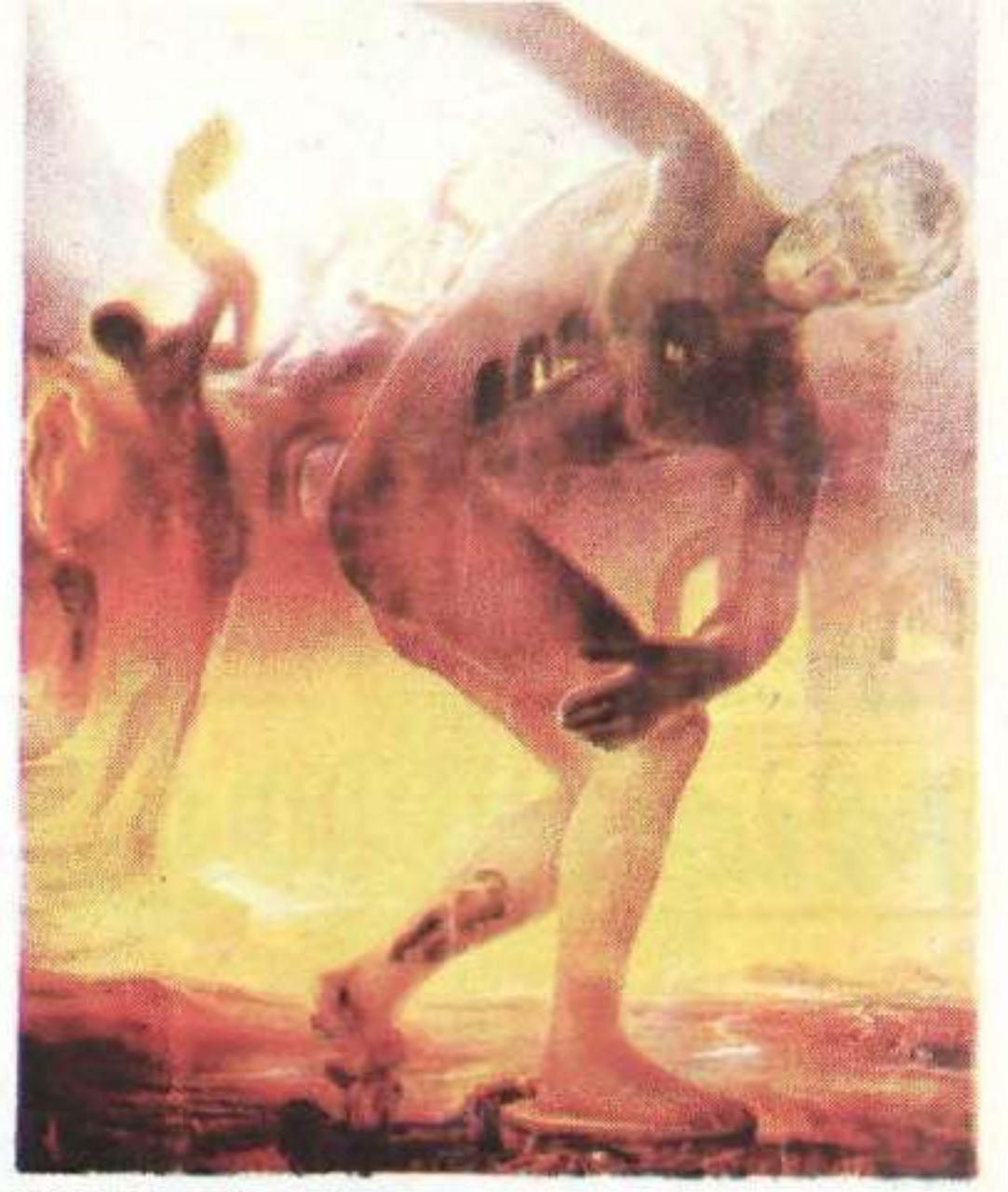
Y llegó su primera exposición en París —corre el año 1929, el mismo en que conoce a Gala Eluard y huye con ella a Barcelona—, en la Goermans Gallery, si bien él no asiste a ella. El éxito es total, oscilando

Lotería Nacional. Sorteo de la Hispanidad 1976 (Museo Dalí). Figueras.



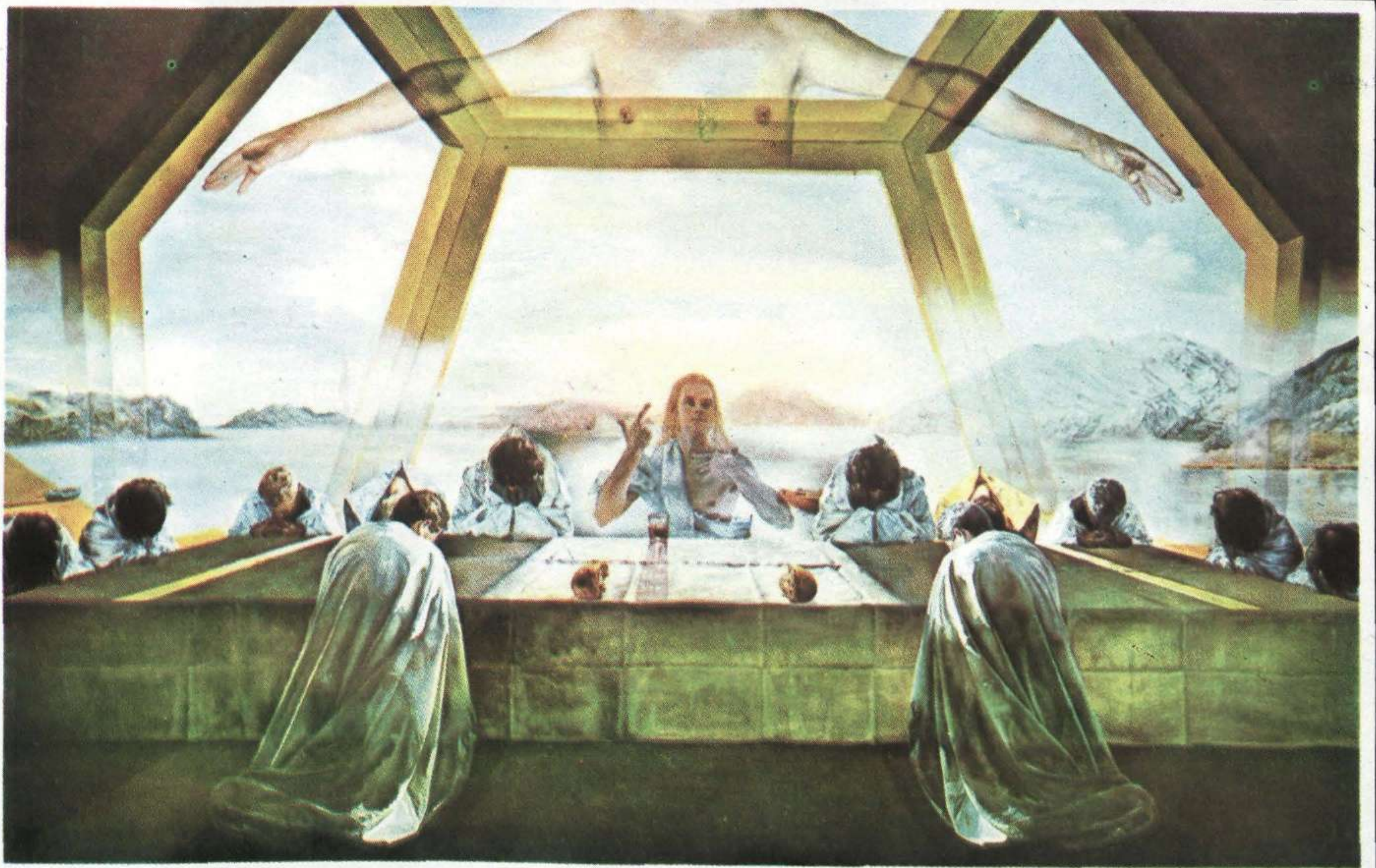
Primer cuadro estereoscópico: seis pupilas, un espejo real, y cuatro espejos virtuales.





Atleta cósmico.

La Cena (Teatro Museo Dalí). Figueras.



el precio de los cuadros entre los 6.000 y 12.000 francos. Se venden todas las obras presentadas, superando la realidad todos los cálculos.

Nuevo rumbo

Desde entonces hasta aproximadamente 1938, Dalí fue un pintor surrealista de fanática dedicación. Su método, que él llamó «paranoico crítico», se ajustaba a su pintura por la «excitación provocada de las facultades del espíritu». Una realidad visual era despojada por el artista de sus realidades accesorias, superficiales, pasando entonces a ser «otra realidad».

Después, quizá sugestionado por el clasicismo —su desbordante y desbordada admiración por Velázquez—, Dalí situó a su arte en una zona heterodoxa con respecto al surrealismo, siendo inmediatamente denunciada su **impureza** por Bre-



Estudio para la gran batalla de Tetuán.

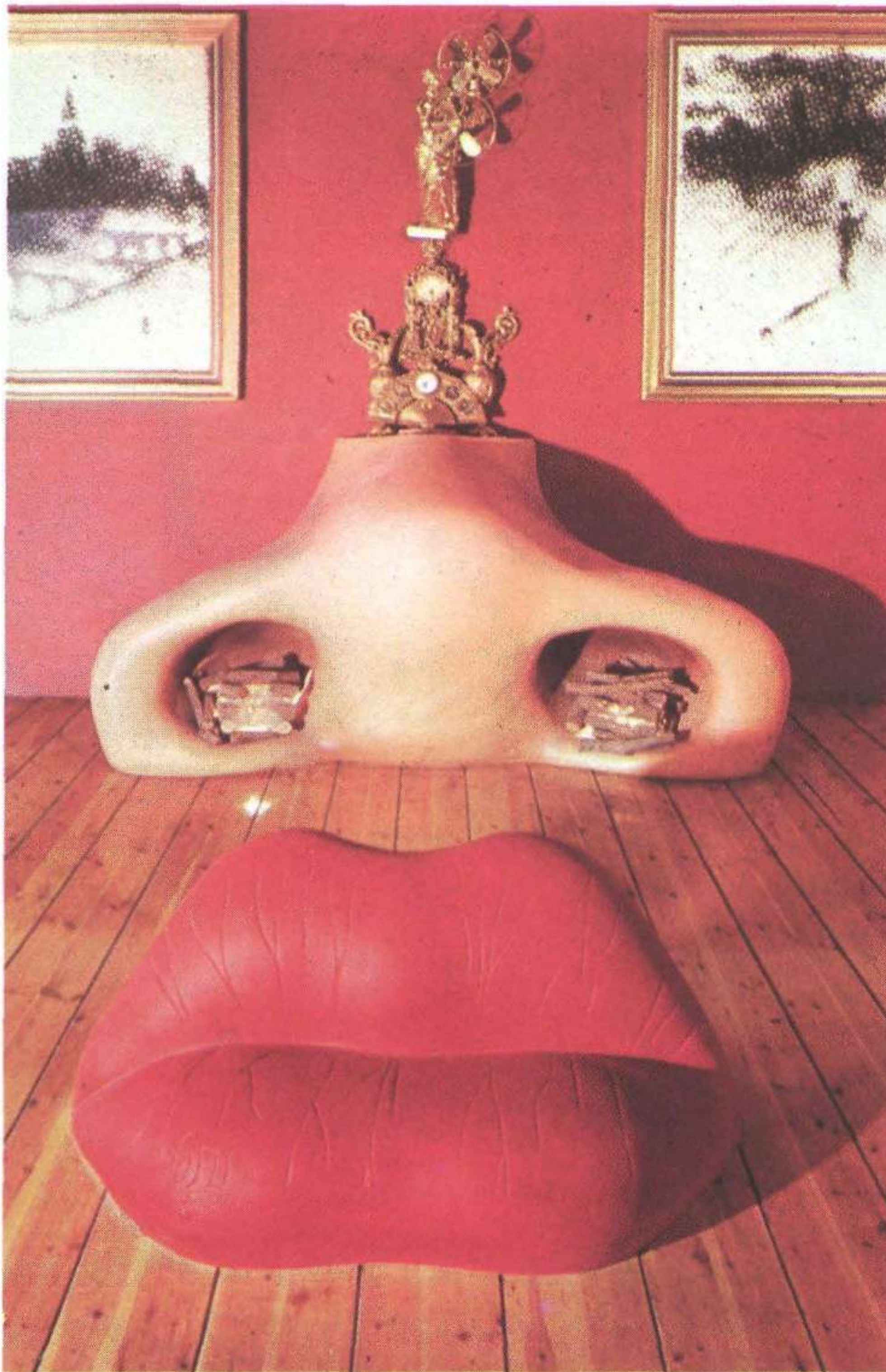
ton. Hoy la pintura de Dalí continúa atada a la misma sistemática íntima del artista. Lo que en un tiempo se denominó «paranoico crítico», se llama ahora «misticismo». Eso es lo que diferencia las dos grandes etapas de Dalí, el pintor que fundara en Figueras, en 1974, el museo que lleva su nombre, cuya cúpula geodésica, obra de Pérez Piñero, y su monumental escalera con miles de bolas de vidrio, debida al escultor rumano Damian, cobija un vasto conjunto de obras de este afamado y genial pintor, quien fue elegido por unanimidad miembro extranjero de la Academia Francesa de Bellas Artes el 25 de mayo de 1978 como homenaje del vecino país a su obra pictórica.

Salvador Dalí, pintor, artista, genio... Su lema siempre ha sido «Para mí, España, Cataluña y Velázquez.»

En Figueras, en la calle del Matadero Viejo, a la derecha, está el Museo Dalí. Es el edificio del antiguo Teatro Municipal, construido a finales del pasado siglo, en 1850, y destruido durante la guerra civil española. Allí donde durante casi un siglo se representaron obras teatrales, óperas y zarzuelas por renombradas compañías llegadas desde Barcelona, ahora se exhibe una importante obra daliniana, aparte de las de otros maestros que pertenecieron a la colección particular del pintor de Cadaqués; allí, donde un neoclásico de escayola y peluche levantó su arquitectura, ahora la

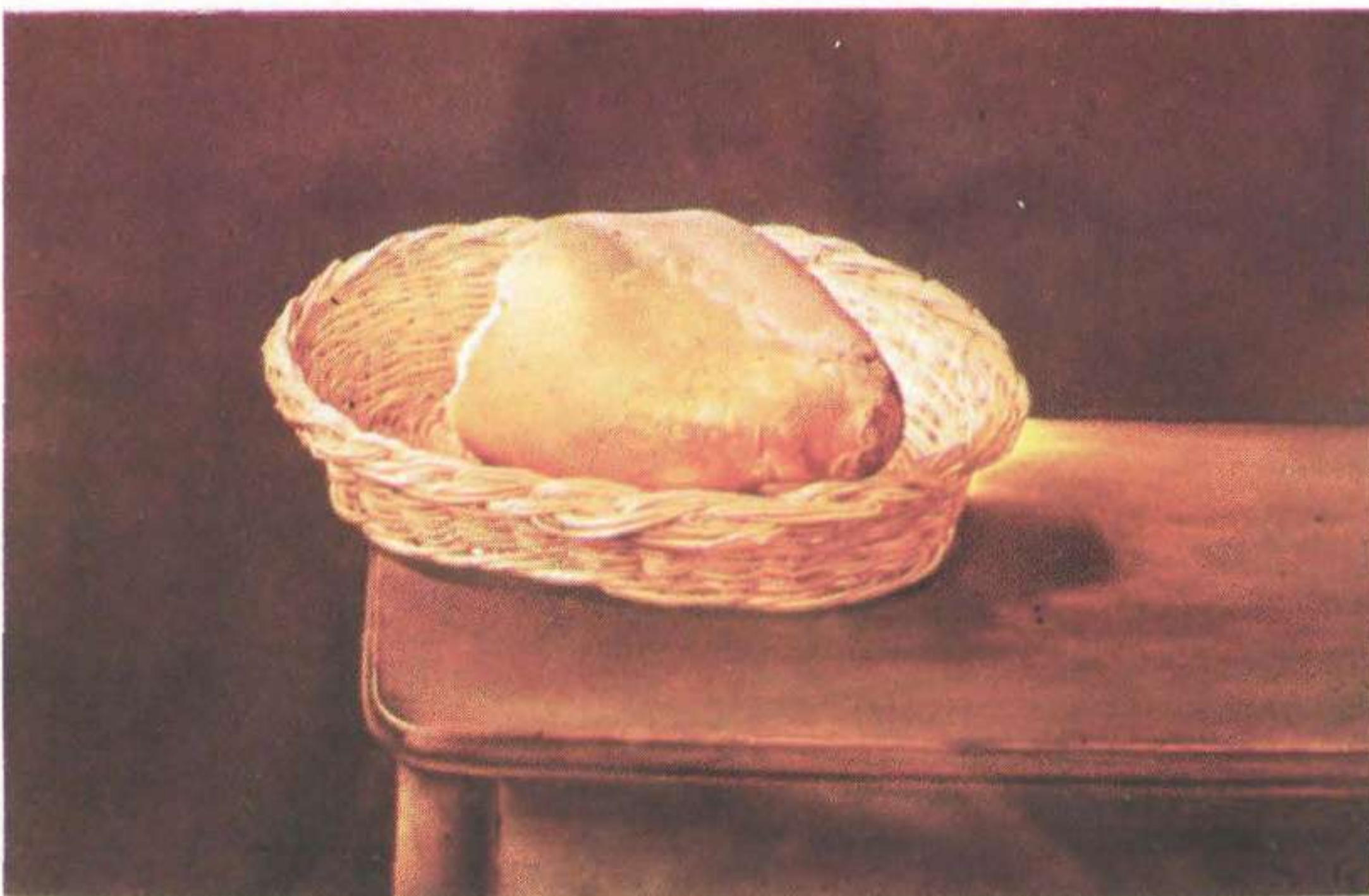


«Mae West»



arquitectura se ha hecho onírica y daliniana; allí, donde la prosa y el verso fueron dichos con la prestada voz de los actores, Dalí, conversador y declamante, ha volcado el fruto de su imaginación desbordada.

Las gestiones para crear el Museo Dalí de Figueras se hicieron en 1967 y siguieron un largo trámite. Las obras comenzaron en febrero de 1971. El museo fue inaugurado en octubre de 1974. El patio de butacas fue convertido en jardín. Entre otras muchísimas cosas, a cielo abierto, puede contemplarse uno de los decorados que creó Dalí para el ballet de «Salomé», del marqués de Cuevas. Entre las estatuas se encuentra la «Esther», regalo de Fuchs, y «El

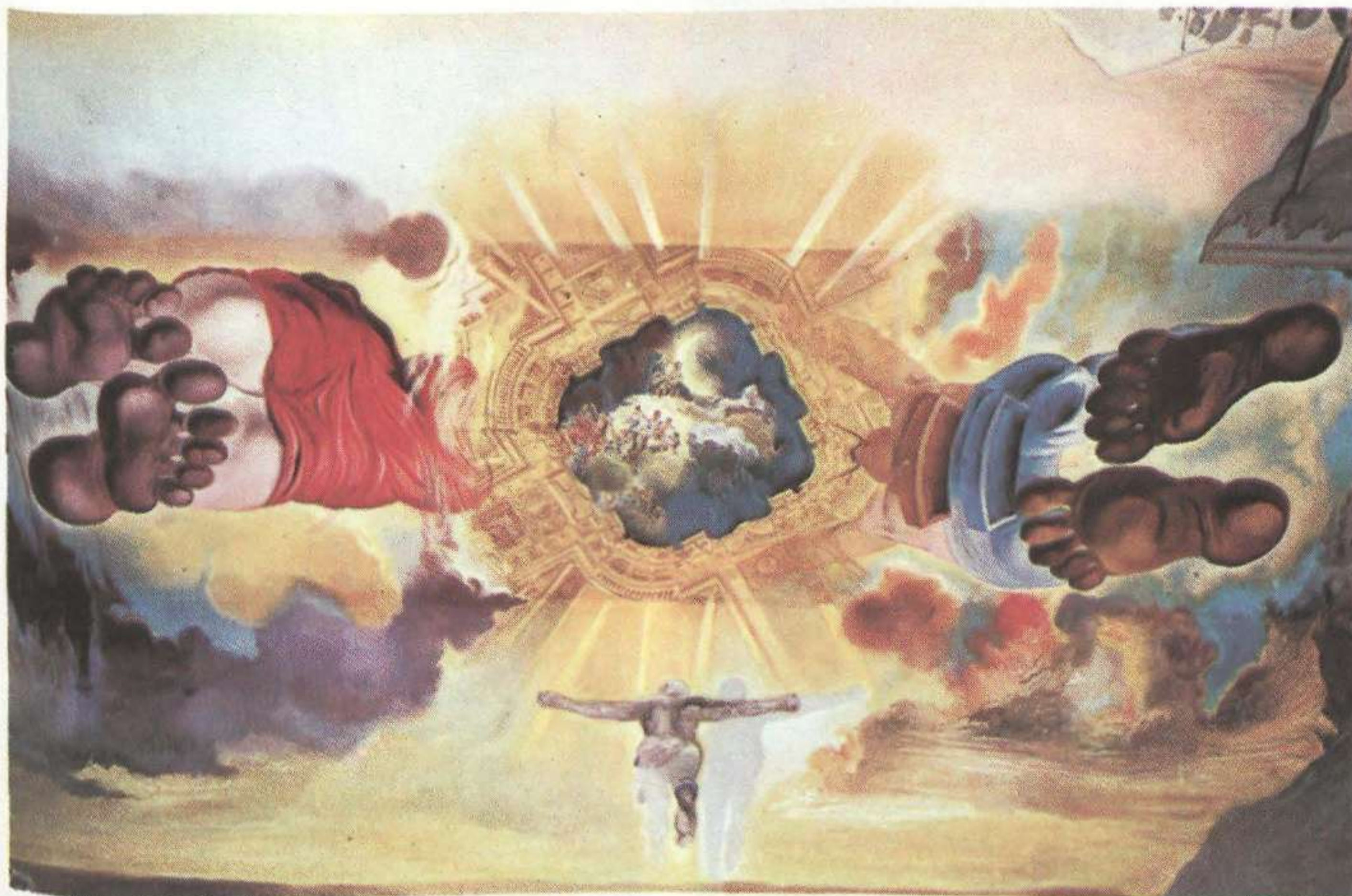


«La cesta de pan», en la Sala del Tesoro

hombre y el péndulo», obra en bronce del mismo Dalí. También por este patio, que ya no es de butacas, podría decirse que vuelan moscas, abejas y otros insectos más o menos surrealistas que nacieron de la imaginación de Dalí que los contruyó con tornillos, tuercas, ruedas dentadas...

La antología de la obra daliniana que el museo encierra, coronada por las pinturas del techo, no acaba nunca de

Si algo no es el Museo Dalí de Figueras es una pinacoteca muerta. No es solo que el Museo esté siempre en evolución con las aportaciones de nuevas obras sino que las que allí se encuentran parecen vivas por el entorno que las rodea y en el que el genio surrealista, fantástico, desconcertante de Dalí se muestra en cada rincón, en cada cosa. Todo lo que no es Dalí se hace daliniano en su museo, por muy



Sala de la Cúpula

enriquecerse con obras de toda clase, debido a la inagotable fantasía del artista: pinturas, decorados, grabados, dibujos, aguafuertes, joyas, libros y también recuerdos personales que pueden contribuir a seguir de alguna manera la historia vital y artística del pintor, del genio de Cadaqués. Igualmente se ha enriquecido a lo largo de estos cuatro años transcurridos, desde que se abrió el Museo, con obras maestras de pintores predilectos de Salvador Dalí o de Gala, su mujer, que han hecho nuevas donaciones. Fortuny, Messonier, Casas, Urgell, Gerard Dou, discípulo de Rembrand, al que Dalí admira, tienen obras en el Museo.

lejos que en el momento de su origen, de su nacimiento, estuviera de este mundo creado por el artista.

El Museo Dalí será para los españoles. Dalí ya dijo: «Mi avaricia proverbial es cierta con respecto a la cohorte de arribistas que me rodea, pero no con respecto al pueblo español, al que haré donación de todo».

«Seda atómica», en la Sala del Tesoro



«Gala mirando al mar», que a los dieciocho minutos se transforma en la cara de Lincoln



La Sagrada Familia.

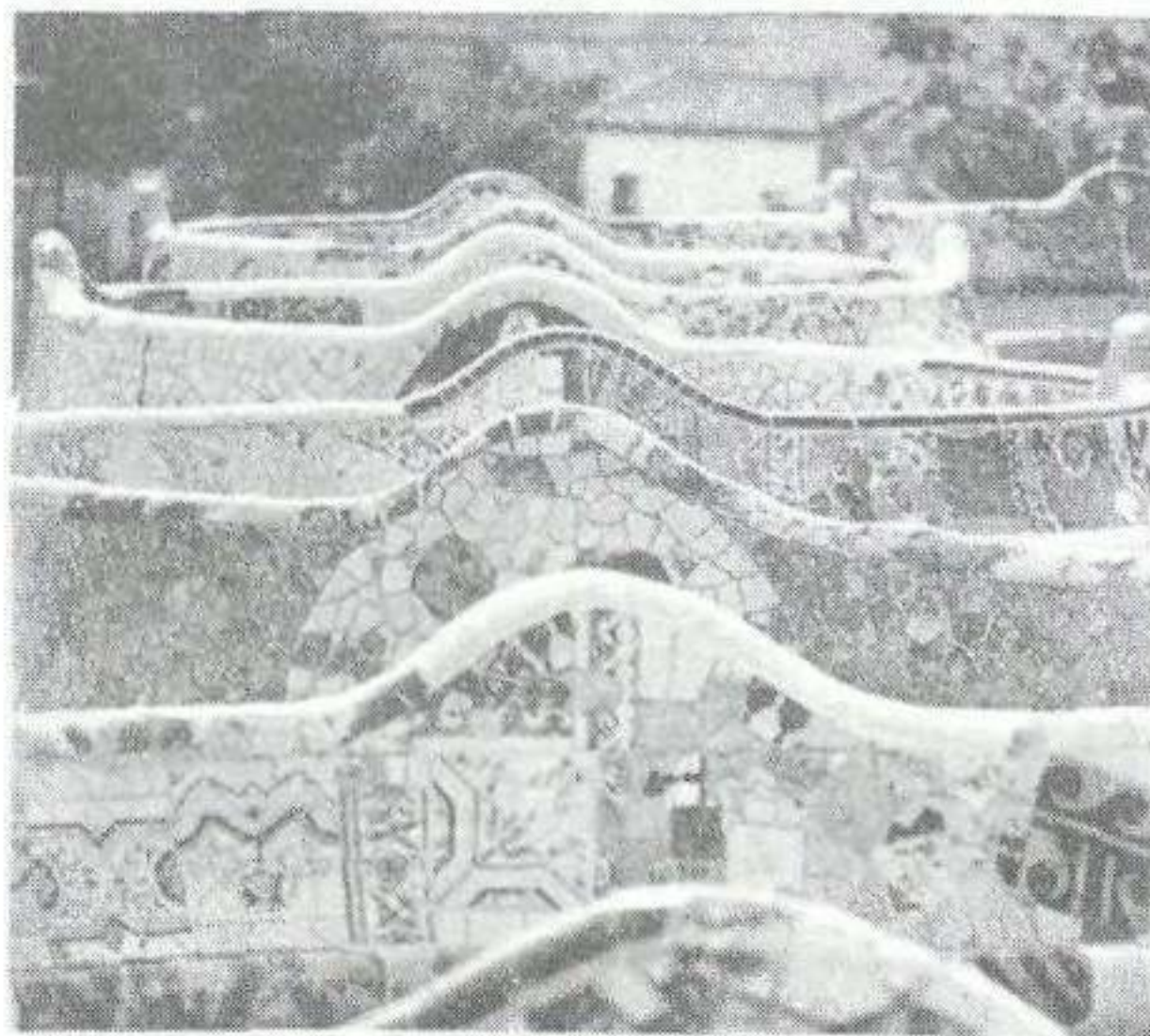
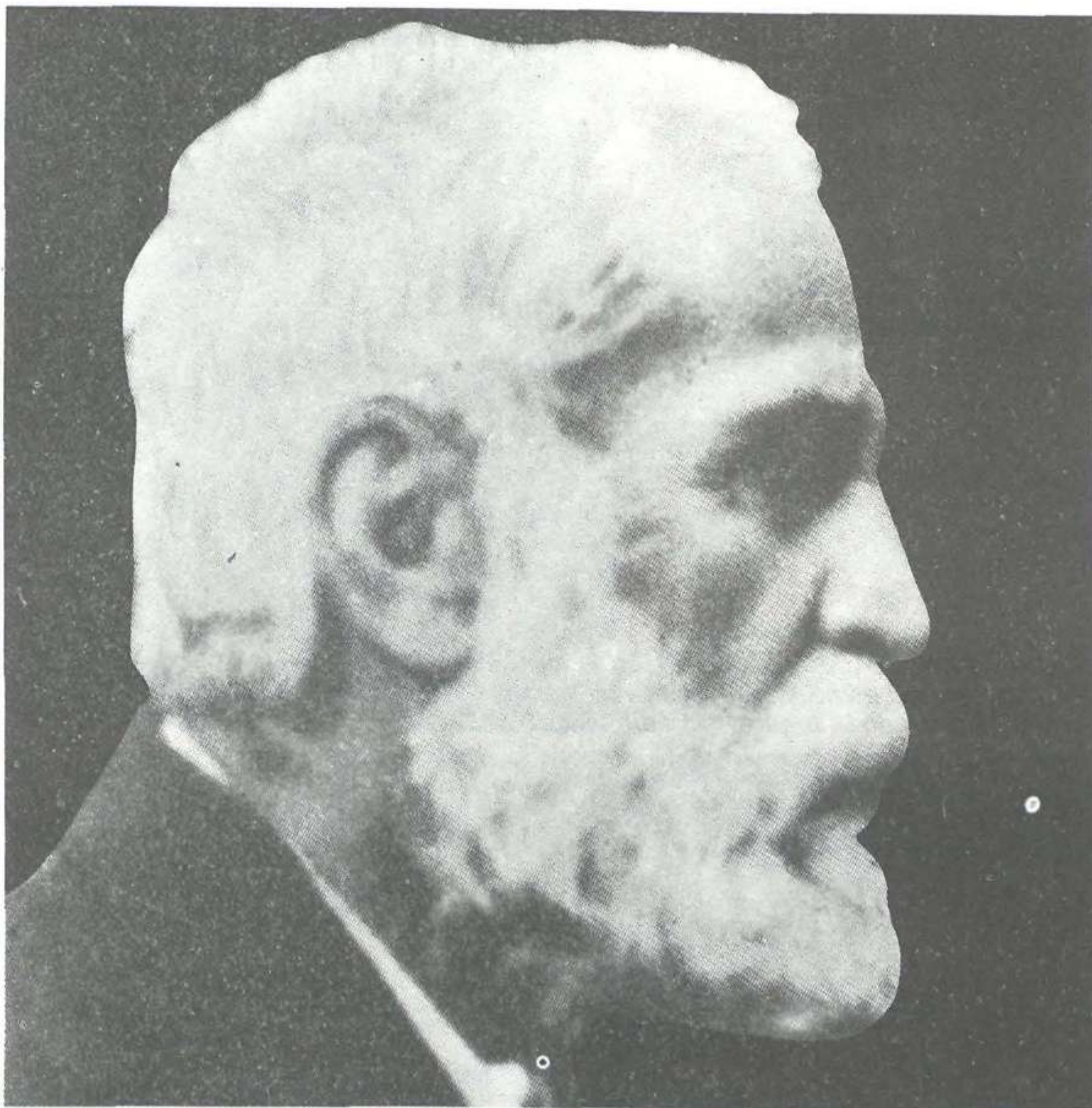
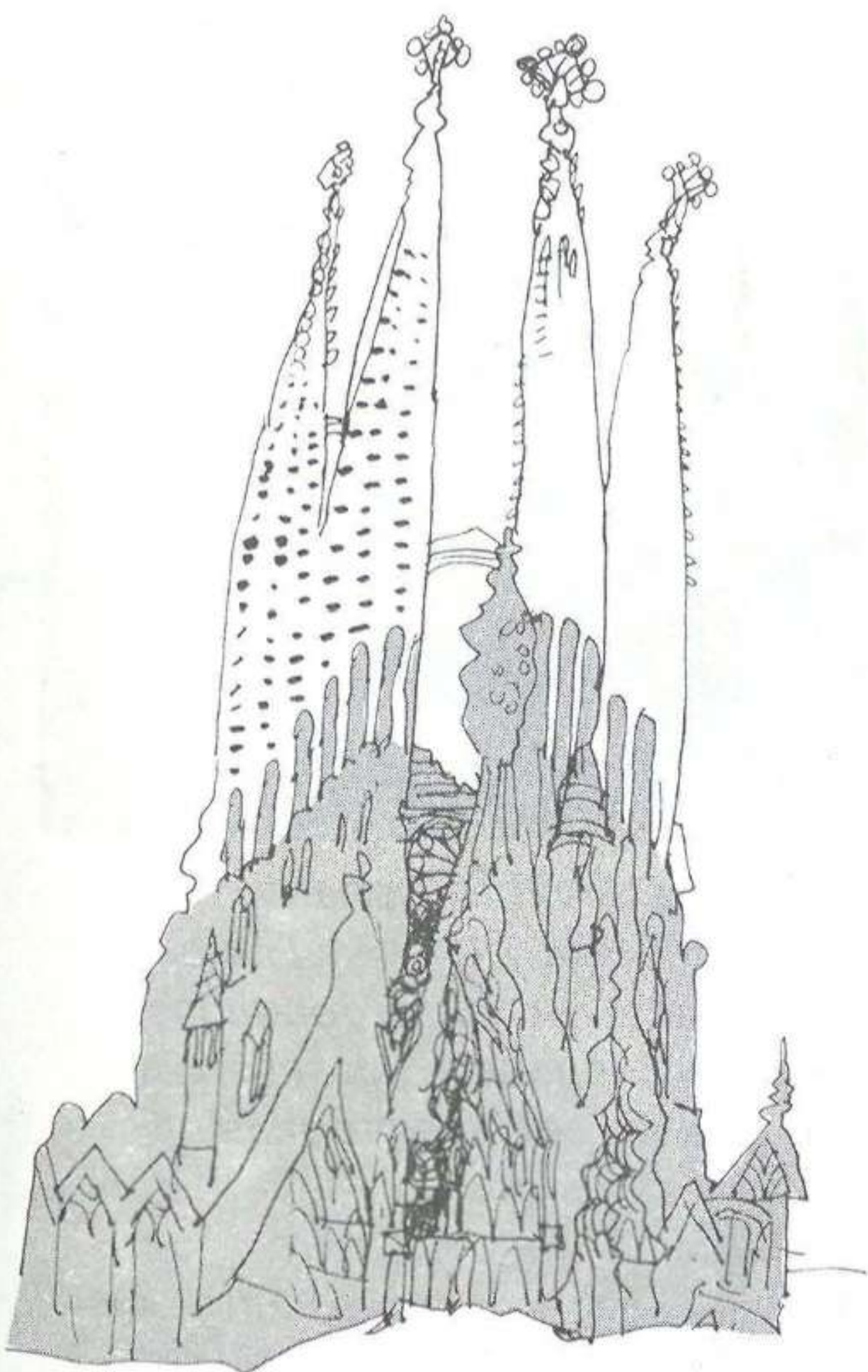
Lluís Domènech i Montaner. Pabellones del hospital de Sant Pau, Barcelona.



Si en la pintura el modernismo había sido una reacción contra el frío positivismo, en arquitectura significó la réplica de las curvas a la horizontalidad de las líneas planas. El más importante representante del modernismo arquitectónico fue Antoni Gaudí, cuyo nombre aparece indisolublemente ligado a la historia de la Cataluña contemporánea.

Gaudí había nacido en Reus en el año 1852, en el seno de una familia de industriales caldereros. Sus estancias en el taller

Antonio Gaudí.



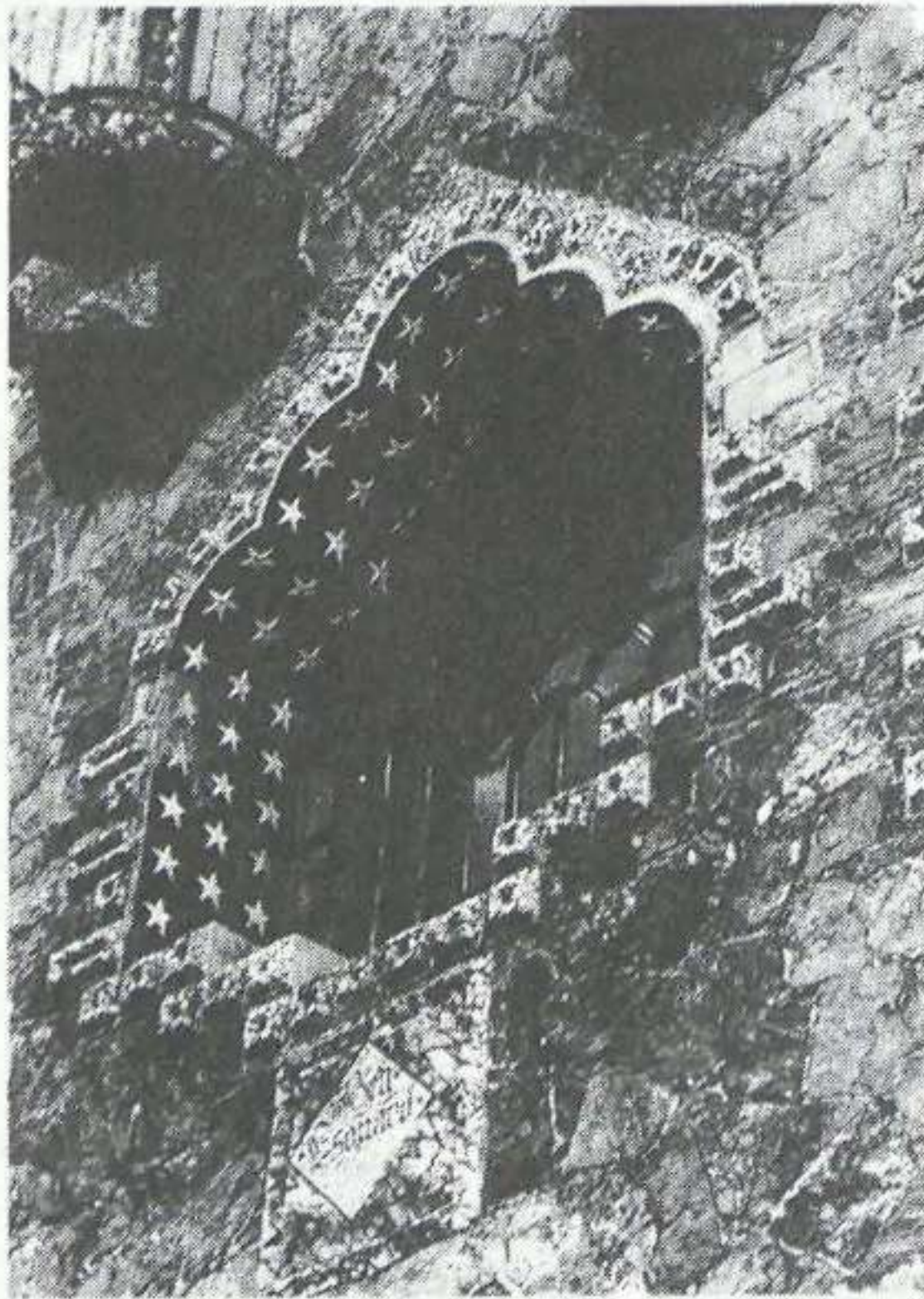
Antonio Gaudí i Josep M.^a Jojol. Banco sinuoso, decorado con mosaicos cerámicos de la Gran Plaza circular del Parc Güell, de Barcelona.

Vicens (1883), muestra del historicismo romántico, en la que ya aparece la utilización de los azulejos. En su primera etapa destacó por su esteticismo. Como un rechazo de la concepción estrictamente mecánica de lo arquitectónico, Gaudí recubre las fachadas de unas formas que imitan la naturaleza.

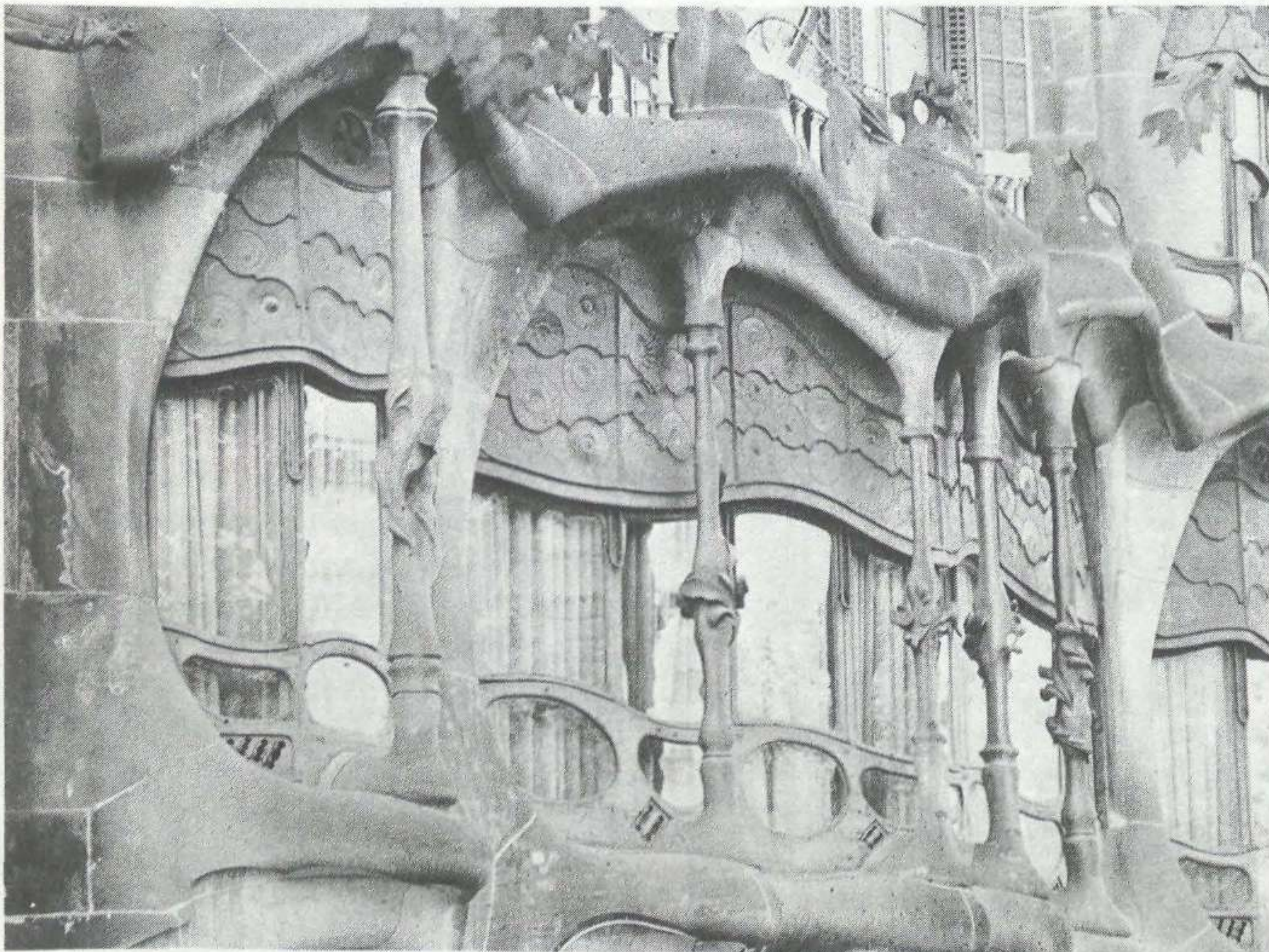
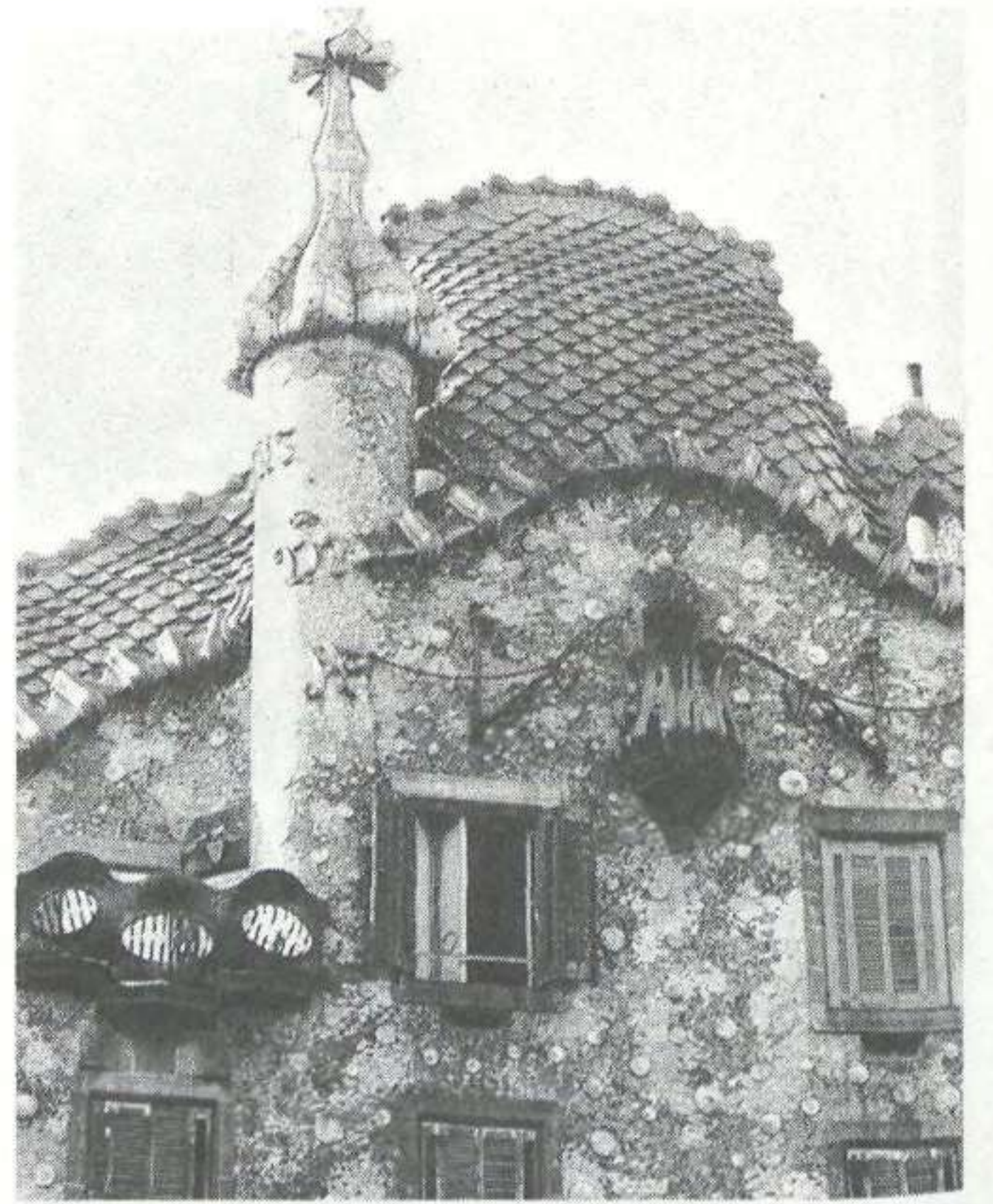
Huella de esta fantasía modernista es el parque Güell, construido entre 1910 y 1914, que fue concebido como una **ciudad-jardín** a la medida de la Barcelona urbana e industrial. Los

familiar le permitieron tomar los primeros contactos con las formas espaciales, lo que después le ayudaría para sus teorías arquitectónicas. Gaudí tuvo la formación de un ingeniero, y su trabajo anterior como delineante le había ayudado a concebir una original teoría de los espacios. Personaje de formación muy completa, diseñó unos modelos arquitectónicos profundamente vitalistas e impregnados de un sentido desbordante y creativo. Su primer trabajo fue la casa

Detalle de la casa «Bellesguard», en la que Gaudí incorporó el estilo Medieval de vestigios que existían en el lugar de la edificación.



Casa Batlló, de Gaudí.

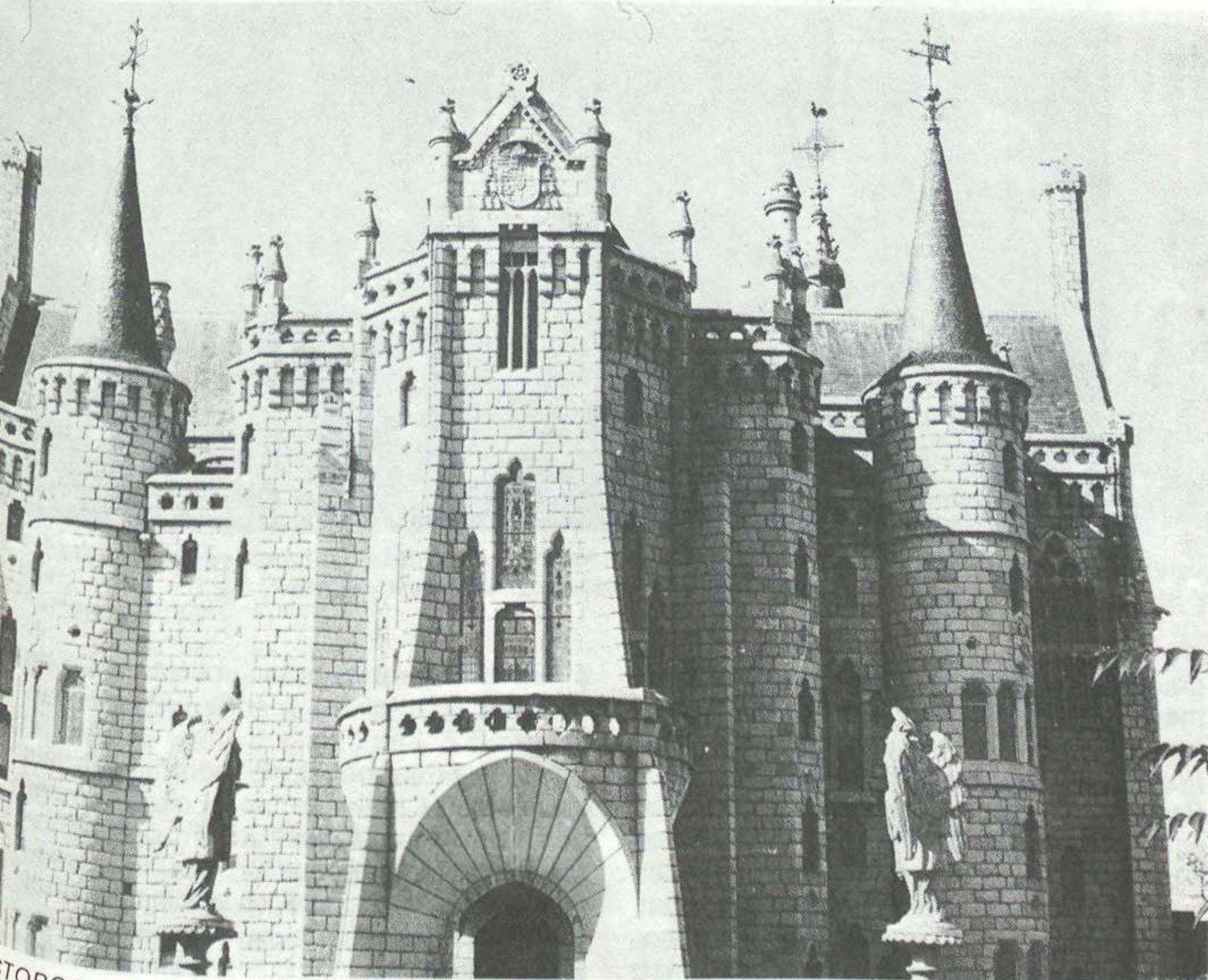


Casa Batlló.

mosaicos tomaban carta de protagonismo, y las escalinatas conducían a una sala donde las columnas llegaban a desaparecer, encubiertas por unas formas bellas y sugerentes. Magnífico arquitecto, pero también un fenomenal escultor, Gaudí consigue en la casa Milá, también llamada La Pedrera, el más monumental ejemplo de arquitectura-escultura. El edificio construido entre 1906 y 1910 es el gran homenaje a la línea curva, con una caprichosa, pero inteligente distribución de los espacios interiores. Es la preponderancia de lo curvilíneo aplicado a lo arquitectónico, con ventanas que adoptan formas imaginativas, y recuerdan a un ojo, en un conjunto naturalista que se asemeja a un inmenso trozo de lava. Pero la gran obra inacabada de Gaudí fue la Sagrada Familia.



El Capricho de Gaudí, en Comillas (Santander).



BARCELONA, el Palacio Episcopal.

Concebido como un gran conjunto escultórico, cada uno de los portales simboliza la Fe, la Esperanza y la Caridad. El monumental edificio fue concebido por su autor como una magna construcción, dotada de tres torres de hasta 107 metros de altura, más una torre central que llegaba a los 107 metros. La imaginación de Gaudí debió acomodarse a unos medios y a una realidad digna de concreción. Su obra es un ejemplo de arquitectura estructural, con un estudio de las superficies y una óptica distanciada de la arquitectura clásica. La Sagrada Familia y toda la obra de Gaudí combina los elementos neogóticos y modernistas. El templo fue para Gaudí una misión casi mística, que no pudo concluir. Su autor murió atropellado por un tranvía el 10 de junio de 1926.

Debemos distinguir entre un *cine de identidad catalana*, y un *cine producido en Cataluña*. La historia del cine español registra multitud de cintas realizadas en el Principado, pero muy pocas películas con una problemática o un marchamo puramente catalán. De un modo u otro la industria del cine se ha visto condicionada por las consecuencias de un centralismo cultural. El resultado ha sido el desconocimiento que los no catalanes han tenido de la problemática y la cultura autóctona. Ese desinterés se ha visto agravado por el tradicional anquilosamiento del cine español, su continua escapada de la realidad, unido en este caso a los problemas financieros que supone realizar un filme en un idioma no castellano.

En el cine mudo destacaron varios nombres catalanes, procedentes en su mayoría de la burguesía catalana, que apoyó y financió algunos intentos de crear una industria cinematográfica en la Ciudad Con-



La Escuela de Barcelona: vanguardismo formal, preciosismo estético y desprecio por el realismo. La imagen corresponde a la película «Dante no es únicamente severo», de Esteva y Jordá.

dal. Fructuós Gelabert fue un pionero que hizo de todo en el cine, desde guiones a dirección. En la década de los 20 esa burguesía produjo algún intento aislado de cine *catalán*, pero sin que estos propósitos cuajaran en una continuidad. El propio Adrià Gual hizo sus pinitos en el mundo de la imagen.

El verdadero despertar de una industria del cine radicada en Barcelona se produjo durante la República.

Producidas en 1936, estas películas se llamaron «El fava d'en Ramonet» (vulgar y farragosa comedia, absolutamente vulgar) y «El café de la Marina» (inspirada en un texto de Segarra, pero con un resultado cinematográfico completamente fallido). Durante la guerra civil se exhibieron distintos cortos y filmes en el idioma vernáculo.

Después de la guerra se produce el hundimiento de la industria del cine radicada en Cataluña. Las fuertes limitaciones al uso del catalán representan algo más que un obstáculo para la realización de películas en la lengua del Principado. Sin embar-

a la comedia, del drama moralizador al filme de agentes secretos). En 1952 Iquino intentó la aventura de doblar al catalán su película «El judas», que sería el primer filme exhibido en Cataluña en el idioma local desde los tiempos de la guerra civil.

El crecimiento de la industria cinematográfica local posibilita en los 50 el desarrollo de un cine español —emparentado con el resto de las películas realizadas en el país—, rodado en Barcelona, pero sin que en él asome un excesivo afán por acercarse a una temática propia del Principado. Entre los nombres de esta generación, se encuentran Rovira Beleta («Los Taran-tos»), Julio Coll («Un vaso de whisky»), o Isasi Isasmendi («La mentira tiene cabellos rojos», «Estambul-65»), al que se unirá



Pródiga en títulos, la carrera de Ignacio F. Iquino representa la continuidad de un cine hecho por y para la taquilla. En la foto, una escena de «Cabeza de hierro» (1945).

go, algunos capitales invierten en el cine, mediados los años 40, y resurge en Barcelona una industria de cine comercial español radicado en Cataluña. Uno de los artífices de esa continuidad en la producción es Ignacio F. Iquino, surgido en los años 30, productor y guionista de casi todas sus películas (a veces por simples razones de economía), que cultiva todos los géneros y todos los estilos (del filme policiaco

algún otro nombre, como José Antonio de la Loma («Golpe de mano», «Perros callejeros»).

En los primeros 60 se acentúa la crisis del cine en Cataluña, con el cierre de varios estudios o la destrucción por un incendio de los famosos Orphea. Es el momento en que se inicia en el cine español una nueva generación, heredera de la evolución del cine europeo, que intentará

El drama de Angel Guimerá «Terra baixa» fue llevado al cine en versiones muda y sonora. Este anuncio en prensa hace público el estreno de la primera versión.

Próximamente otro acontecimiento cinematográfico



D. Angel Guimerá, autor de TIERRA BAJA

TIERRA BAJA

(TERRA BAIXA)

del eximio poeta y glorioso dramaturgo

D. Angel Guimerá

adaptación cinematográfica del insigne literato

AMICHATIS



Repertorio M. DE MIGUEL = (La Aristocracia del Film)

abrirse camino pese a todos los obstáculos. Si se busca una nueva imagen del país en los certámenes extranjeros a través de un cine con una cierta ansia renovadora, en Cataluña esta política favorecerá la apertura a un «cine de autor» en el que se reflejan sectores o grupos de la sociedad catalana.

Jorge Grau, en películas como «Noche de verano», «Historia de una chica sola» o «Tuset Stret», se acercará a la problemática personal y social de un sector de la burguesía catalana. Es el momento en el que surgen nombres como José María Nunes («Noche de vino tinto», «Biotaxia»), que abren paso a lo que se llamará Escuela de Barcelona.

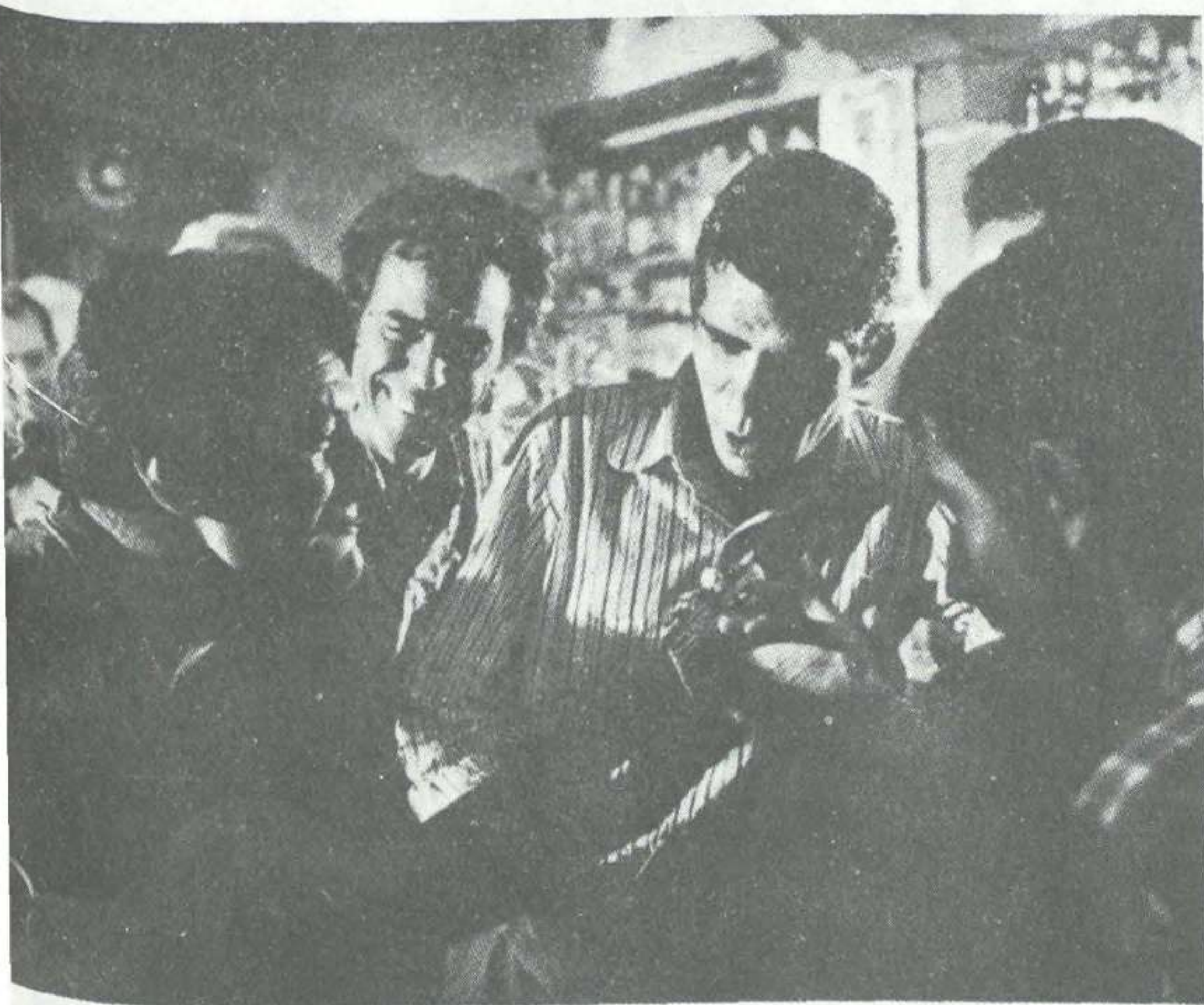
La Escuela surge al final de los 60, co-

frialdad. Es lástima que la vitalidad y el preciosismo formal adoptado por la Escuela desemboque en una estética emparentada con la sofisticación del cine publicitario. No obstante, la Escuela reunirá nombres de interés en productos, que diez años después de su realización se contemplan como la obra de un sector de la burguesía catalana en un momento determinado de la historia de Cataluña. Citemos a Ricardo Bofill y su experimento «Cercles»; a Pedro Portabella y su vanguardista «Nocturno 29»; a Carlos Durán y su *exquisito* «Cada vez que...»; a Jacinto Esteva, con los experimentos narrativos de «Dante no es únicamente severo» y «Después del diluvio».

La vía estaba agotada en poco tiempo.

un cómico muy popular en el Principado, llamado Joan Capri.

Sería en los años 70 cuando el cine catalán comenzaría a despegar. La liberalización política y el interés del público por conocer con más detalle su realidad más inmediata han permitido la realización de películas que de alguna forma han reflejado la realidad catalana. Nombres como Paco Betriú (irónico y satírico cronista de visos esperpénticos en «Furia española», «La viuda andaluza» o «Corazón solitario»), Vicente Aranda («Brillante porvenir», «Las crueles», «Clara es el precio», «Cambio de sexo»), que, a caballo entre la comercialidad y el cine de autor, es un buen narrador al que últimamente le hace falta un poco más de sinceridad, y



Profundamente realista, «La piel quemada», de José María Forn, se acercó a la realidad de esos «otros catalanes», de los que ha hablado Candel.

Joventut Catòlica

CINE y audicions de Pathefon

PROGRAMA de pelícoles per demà
DIA 15 de JANER de 1911
els interessants films:

APLEG DE LA GARRIGA

Un anuncio de principios de siglo convocando a la proyección del filme «Aplec de la garriga».

mo un intento de réplica a un cine zafio, vulgar y acabado, que vive de espaldas a la realidad y a la evolución de la sociedad española. La alternativa que la Escuela ofrece es un cosmopolitismo, una estética racional y supercuidada, una ausencia de preocupaciones sociales. Si formalmente es un cine válido, en la cuestión ideológica se encierra en un círculo vicioso, que sólo desembocará en el esteticismo, en la

Por estos años, un director, que hasta entonces había intervenido en filmes de serie B, llamado José María Forn, se acerca a la crónica social a través de sus películas «La respuesta» y «La piel quemada». En los 60 habían vuelto a ser exhibidas algunas cintas en catalán, como el «Laia», inspirada en el texto de Salvador Espriu, y una comedia de escasos vuelos como «En Baldarí de la costa», protagonizada por

Francesc Bellmut («La nova cançon», «L'orgia») son algunos de los directores que han reflejado aspectos parciales del paisaje humano catalán.

No es difícil hablar con Antoni Ribas, uno de los creadores cinematográficos más interesantes de lo que se ha dado por llamar el cine autóctono o catalán. Autor de la famosísima *La ciutat cremada*, que se proyectó en toda España con versiones en castellano, forma parte de la avanzada de este cine catalán que está buscando una regularización absoluta que lo saque de esta noche de las tinieblas en que siempre ha estado sumergido. Actualmente, con los aires democráticos que parecen respirarse y las licencias de una Generalitat que va entrando poco a poco en juego, el momento es el idóneo para que el cine del pueblo catalán tome auténtica carta de naturaleza.

Durante 1978, los cauces para el desarrollo de dicho fenómeno han sido varios, desde la producción y venta de productos totalmente en catalán hasta la subtitulación de filmes comerciales venidos de distintas partes del mundo (el primer intento lo constituyó *Els desesperats*, de Jancsó), aunque todo ello no ha hecho sino revelar el desprecio y la indiferencia de la Conselleria de Cultura de la Generalitat por algo que el propio Antoni Ribas califica como esencial: «Efectivamente, el momento es bueno y las perspectivas parecen mejorar, pero no podemos ni siquiera soñar con la regularización de este cine catalán del que tanto se habla».

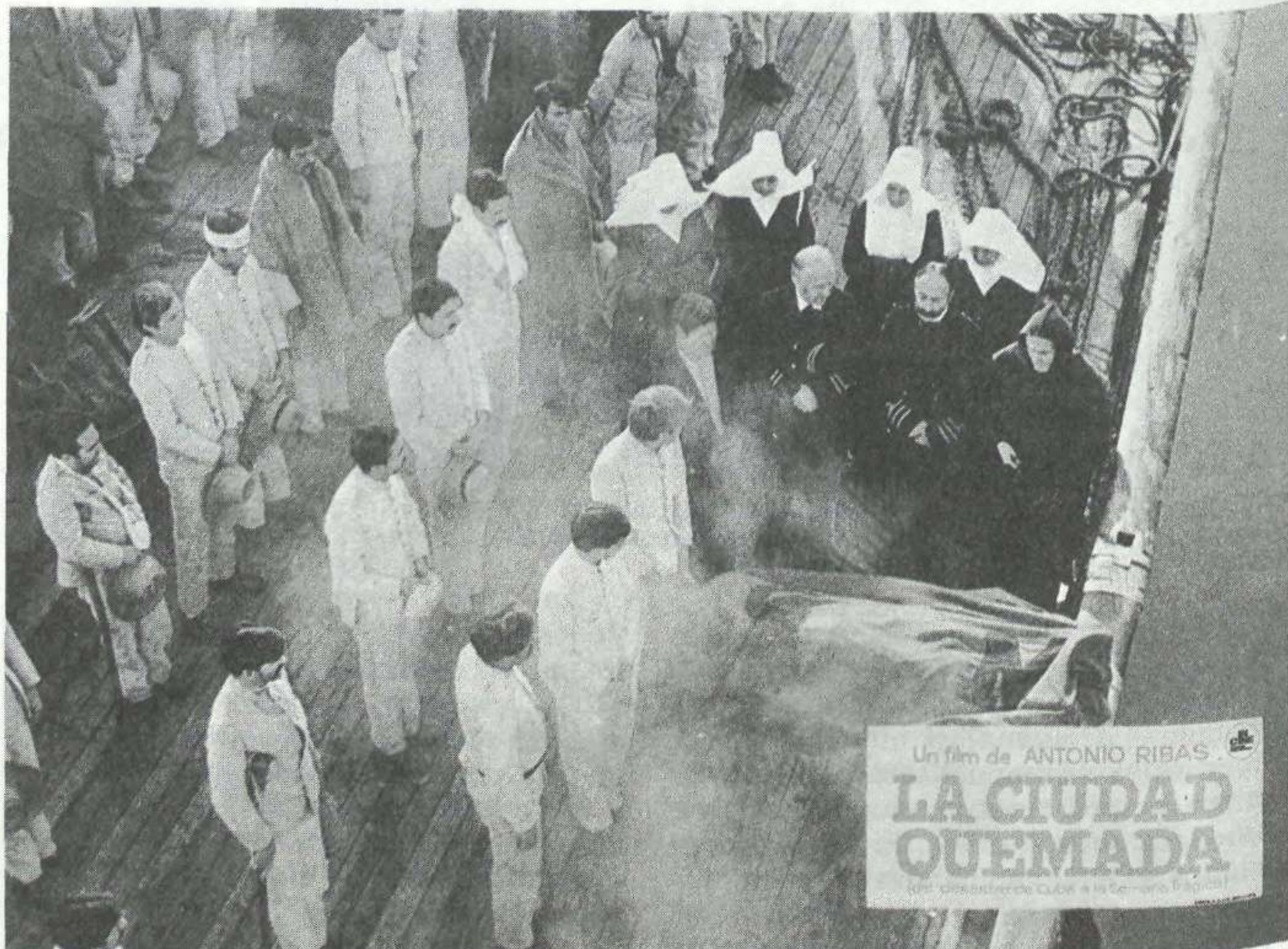
Y si es vergonzoso ese desprecio oficial, también podríamos añadir un desprecio popular, aunque en favor de este último entran detalles o argumentos importantísimos, como la educación, sobre el que ni es momento ni lugar para tratar. Quede apuntado.

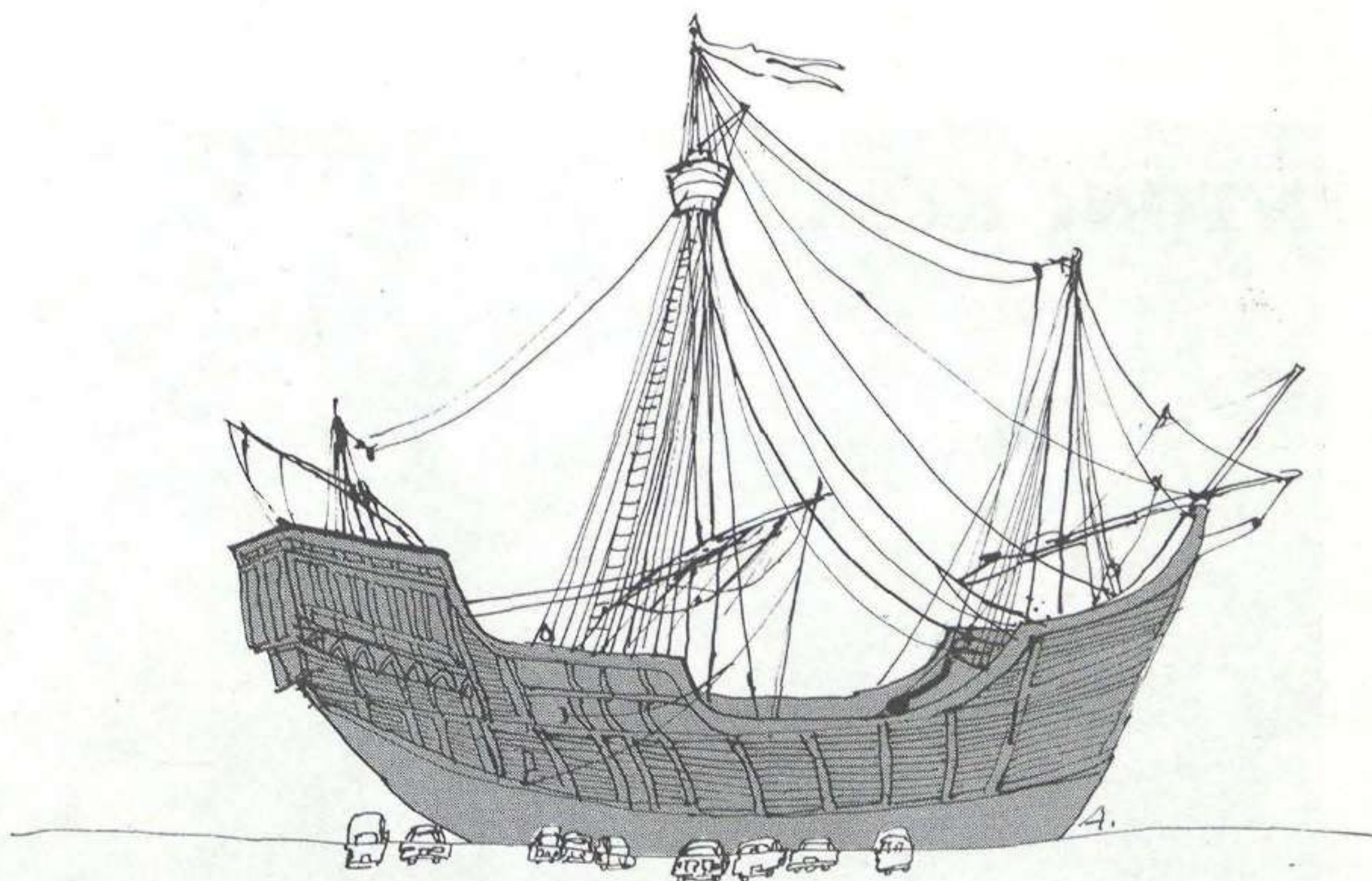
—Ribas, ¿es mejor ir hacia la creación de un ente autonómico?

—Creo que esa podría ser una de las soluciones a tener en cuenta, pero que no diluyera las posibilidades creativas de gente independiente, que también debe ser apreciada en la medida de lo que haga. A través de la Generalitat, por mediación de la Conselleria correspondiente, se debería llegar a un proteccionismo que serviría de adecuado trampolín a nuestros objetivos.

—¿No es un problema de público también?

Con Miró.





Con Claude Chabrol.



—No creo que ese sea el principal problema. Es cierto que cuesta introducir un cine al que no está acostumbrado el espectador, pero yo creo que público sí hay. Mi experiencia con *La ciutat cremada* así me lo confirma. Funcionó no sólo en Catalunya, sino también en el País Valencià y en las Illes. Incluso la presentamos en Perpignan y creo que fue un notable éxito. En el resto de España llegó doblada, pero creo que así era imposible que saliera adelante.

—¿Es preferible el subtítulo al doblaje?

—Naturalmente, pero en España no se acepta tampoco a nivel popular este sistema. El doblaje es más impuro.

—¿Tú crees que Catalunya tiene la suficiente entidad o idiosincrasia como para disponer de un cine propio?

—Estoy totalmente convencido. Existen unas peculiaridades propias de nuestro pueblo que no pueden ser explicadas fuera de aquí. Hay un estilo propio. Además, no sólo se trabaja a nivel de cine, sino

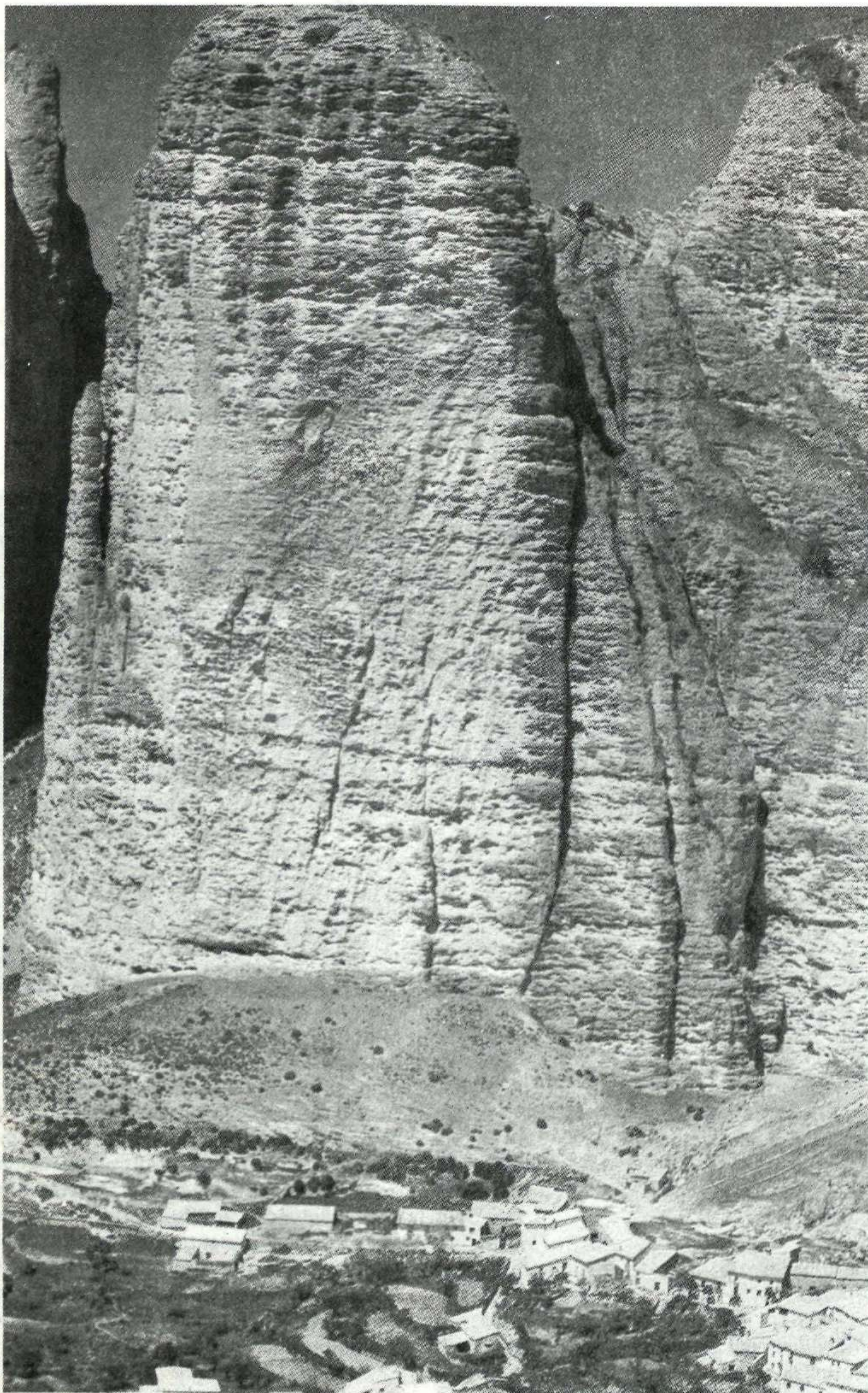
que hay otras inquietudes en revistas especializadas, etcétera. Yo concretamente colaboro en una que se llama *Película*, pero también existe otra que responde al nombre de *Fulls de cinema*. Como ves hay muchas ganas de conseguir un cine propio que se identifique plenamente con nuestro pueblo.

—Me dices que hay mucha inquietud, pero, ¿sólo en cuanto a cine, digamos, grande?

—No, por supuesto; las manifestaciones individuales y las aportaciones de diversos entusiastas en cine pequeño, de ocho milímetros y similares, superan con creces al cine de treinta y cinco milímetros y a los documentales que se proyectan. Hay un gran movimiento en Catalunya en torno a este cine más doméstico. Y, además, enlazando con lo que te decía anteriormente de las ganas de trabajar de cierto sector de gente, añadiré que en la Universidad de Barcelona se ha creado ahora una cátedra de cine, que está a cargo de

Miguel Portell, lo que no deja de ser un dato de interés en torno a este auge del cine catalán. Como ves, el momento es bueno. Ahora sólo hace falta que cristalice realmente en lo que creemos que es una exigencia de todo el pueblo catalán.

Ojalá sea así, pues el cine español necesita revulsivos autonomistas como éste para levantarse y seguir su camino. Antoni Ribas, que prepara actualmente la segunda parte de su famosa *La ciutat cremada*, no es más que el vehículo de una inquietud latente.



Los Mallos de Riglos - Huesca

¿Sabe donde encontrar un rincón perdido en el tiempo?

Las diminutas casas parecen haber sido levantadas con la única finalidad de acentuar la grandiosidad del paisaje. Los pesados riscos se alzan sobre la fragilidad de la obra humana, protegiendo al pueblo contra los caprichos del tiempo...

Es uno de tantos paisajes sorprendentes de un país pródigo en bellezas naturales. Y en todos esos lugares, el hombre desafía a la naturaleza, con sus tradiciones, su arte, su folklore, sus monumentos cargados de historia.

Consulte con su Agencia de Viajes o con la Oficina de Turismo más cercana, donde le facilitarán toda la información necesaria para descubrir España.

ESPAÑA, sin ir más lejos

MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO

La Filatelia en CATALUÑA

José María Soler

La filatelia catalana puede contemplarse desde distintos puntos de mira, a cual más atractivo: número de coleccionistas; capacidad de organización; frecuencia y calidad de exposiciones y subastas; publicistas, estudiosos e investigadores, y, finalmente, los sellos emitidos a lo largo de toda la historia de la filatelia hispana relacionados con el Principado.

La entidad decana de la filatelia catalana es el Club Filatèlic de Mataró, fundado en 1916; pero la más importante en número de socios es el benemérito Círculo Filatélico y Numismático de Barcelona, que tiene, incluso, más solera que los mataroneses, por ser el sucesor de la antigua Sociedad Barcelonesa de Filatelistas, fundada a principios del siglo actual, y que cambió su nombre, en 1924, por el actual de Círculo Filatélico, cambio que le costó el decanato.

existen, de hecho, comercios filatélicos centenarios en distintos países, han cambiado de dueño una o más veces, aunque conserven el nombre genérico o fundacional por cuestiones de principio y también para asegurarse el no perder la clientela.

En cuanto a los sellos españoles con motivo, tema o sujeto catalanes, son cerca de 150 a principios de 1979, sin contar otro centenar largo de los emitidos por el Ayuntamiento de Barcelona a partir de 1929, en concepto de recargo obligatorio. Las emisiones oficiales de Madrid se reparten en distintos temas, de los que se llevan la palma religión y personajes, se-

100.000 pesetas—, cuenta exactamente con 29 sellos.

Siguen en importancia, en religión, las emisiones Coronación Virgen de la Merced, monasterios de Poblet y Ripoll, arte románico, iglesias de Tarrasa, Beatus de Gerona, Padre Claret y San Pablo. Pasando a los personajes, el mosaico es variadísimo, situándose en cabeza los pintores, puesto que entre Sert y Fortuny suman 21 sellos, a los que deberíamos añadir los ocho de Picasso, malagueño de nacimiento, pero enraizado en Cataluña desde su infancia; luego tenemos los músicos Albéniz, Granados, Vives y Casals, más el escultor Clará, y otros personajes que abarcan desde el doctor Ferrán, Balmes y Biada (el propulsor del primer ferrocarril de España), hasta Requesens, Gaudí y Verdguer, sin olvidar la figura señera de Jaime I el Conquistador.



1878-1978
UN SIGLO DE
FILATELIA



Un símbolo que podría sintetizar, en cierto modo, la fuerza y la permanencia de la filatelia catalana lo tenemos en la firma Filatelia Monge, que en 1978 celebró, nada menos, el centenario de su fundación por don José Monge Fuentefría, cuyos descendientes directos siguen en la brecha al cabo de cien años, caso único en España y, según todos los indicios, único también en el mundo, puesto que si

guiados por turismo, deporte, exposiciones y otros de menor importancia. Analizando los dos temas más numerosos, hay que otorgar el número uno indiscutible al Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat, que, incluyendo la serie reina de 1931 —cuya cotización actual supera largamente las

Turismo ofrece otra bonita gama con la Costa Brava, Gerona, monumento barcelonés a Colón, arco de Bará, catedral de Lérida, Bohí, Balsareny, y el delicioso conjunto de los Castellars.

En deporte tenemos sellos de los Campeonatos de Europa de Natación, Copa del Mundo de Hockey Hierba, Campeonatos Mundiales de Socorrismo y Judo —este último bastante polémico, como es sabido— y también el del Centenario del Centre Excursionista de Catalunya. Como final, las exposiciones filatélicas internacionales CIF-60 y ESPAMER-77; los de escudos y trajes regionales de las cuatro provincias catalanas; cincuentenario Feria de Muestras de Barcelona y el conmemorativo de los ciento veinticinco años del Gran Teatro del Liceo.

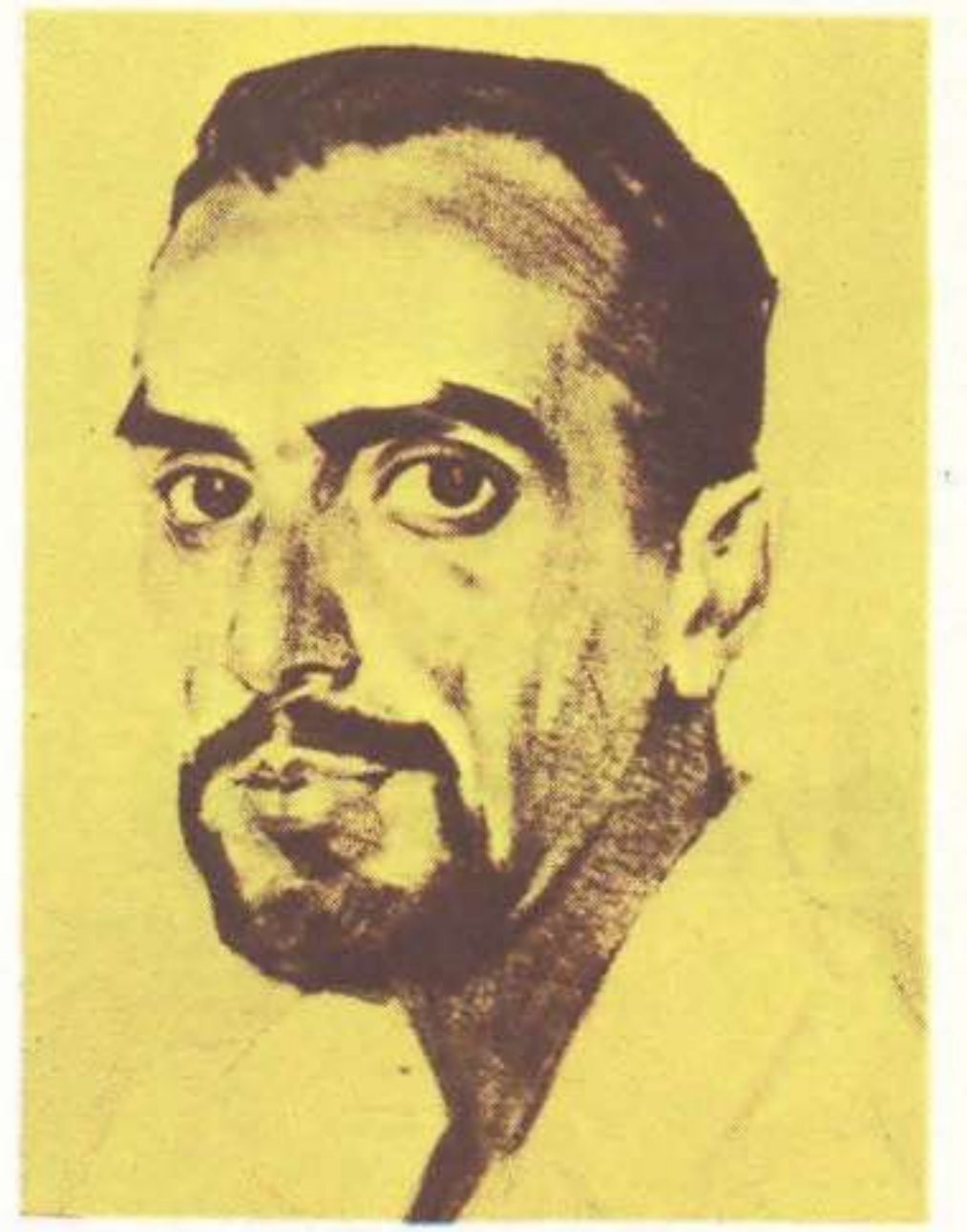


Santiago Padrós, el gran pintor y mosaísta catalán, nació en Tarrasa en 1918 y murió el uno de mayo de 1971, en trágico accidente de carretera en Vendrell cuando regresaba de Montserrat. Estudió en las Escuelas Pías de su ciudad natal y entre 1942-43 hizo estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. En este último año fue designado miembro de la Fundación Alexander vom Humboldt y, pensionado por esta entidad, trabajó —único artista no alemán admitido a ella— en la Escuela de Kronenburg, dirigida por el pintor Werner Peiner. Fueron los años de su formación definitiva. Asistió también a las enseñanzas de los escultores George Kólbe y Arno Brecker en Berlín y Joseph Thorak en Munich. Viajó entonces mucho por Alemania, Austria y Checoslovaquia. En 1947 visitó Venecia, Roma y Ravena

Saules de la Font del Ferro.

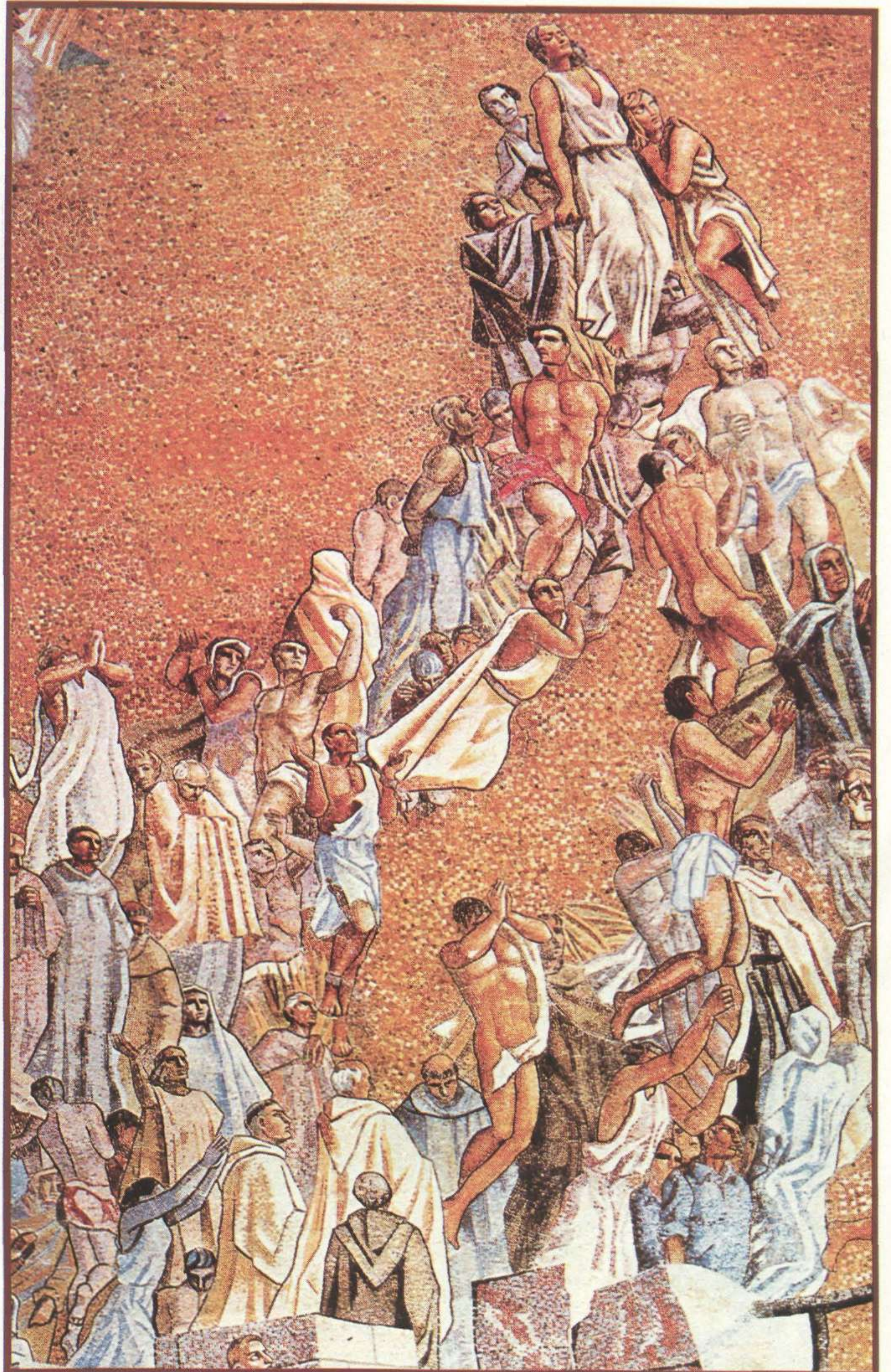


Paisaje del Vallés.



Detalles.

Gran cúpula en el Valle de los Caídos.



para conocer y estudiar los que pueden considerarse como más bellos mosaicos de Occidente. A su regreso de Italia, este año de 1947, Santiago Padrós fue invitado a exponer su obra en el «Salón de los once» de Madrid.

La obra de Santiago Padrós como decorador de templos fue, en sus comienzos, pictórica. En 1939 el artista, a los veintidós años, pintó el altar mayor de las Carmelitas de la Caridad de Tarrasa y, de 1940 a 1942, la capilla mayor de la iglesia de los Escolapios de Caldas de Malavella. Se conservan de este tiempo pinturas en tablas o en lienzo que son, en realidad, proyectos de mosaicos, soñados por el artista. Este carácter puede decirse que tiene la tabla, bellísima, que representa «al abad Oliva, patriarca de la cultura y de la patria de Cataluña», según escribió el marqués de Lozoya. Pero, siendo pintor y escultor de fina sensibilidad, Santiago Padrós prefirió la técnica del mosaico.

Elegido el mosaico como forma de su expresión artística, Santiago Padrós instaló su taller en Tarrasa con un grupo de colaboradores anónimos que le ayudaban

Detalles.



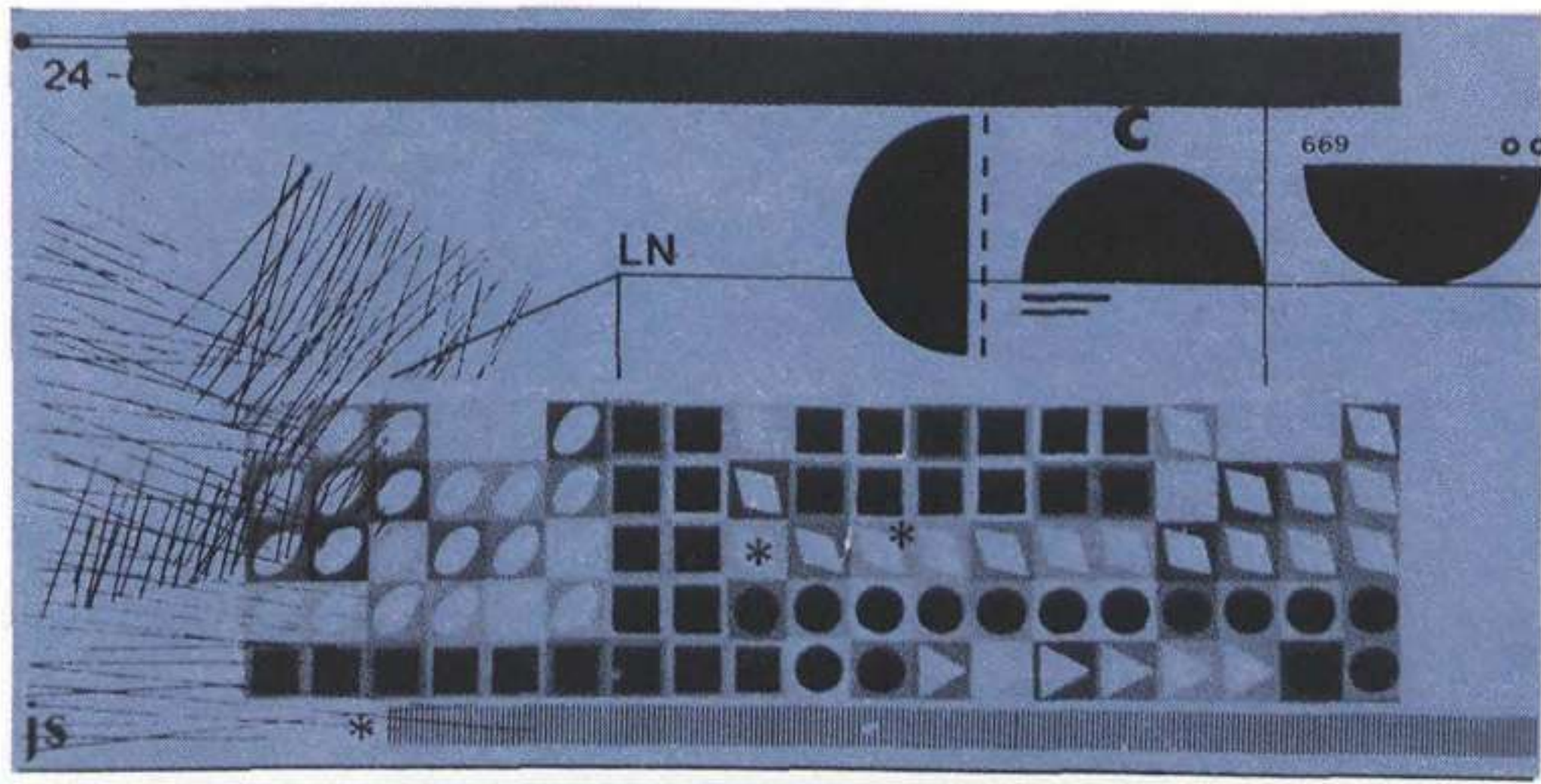
Vidriera con ángel.



a convertir en arte para siempre la tarea artesanal de engastar como piedras preciosas las tesellas vítreas, coloreadas, centelleantes y luminosas. Fue su taller un ejemplo de primor y de perfección. Los encargos, casi siempre monumentales, afluyeron al taller porque la destrucción

de la guerra civil había sido mucha. Pronto el taller de Tarrasa se quedó pequeño y fue preciso acudir a otros como el que instaló en Molins de Rey, o aun trabajar en las ruinas del Teatro Real de Madrid, donde realizó la obra para la Basílica del Valle de los Caídos.

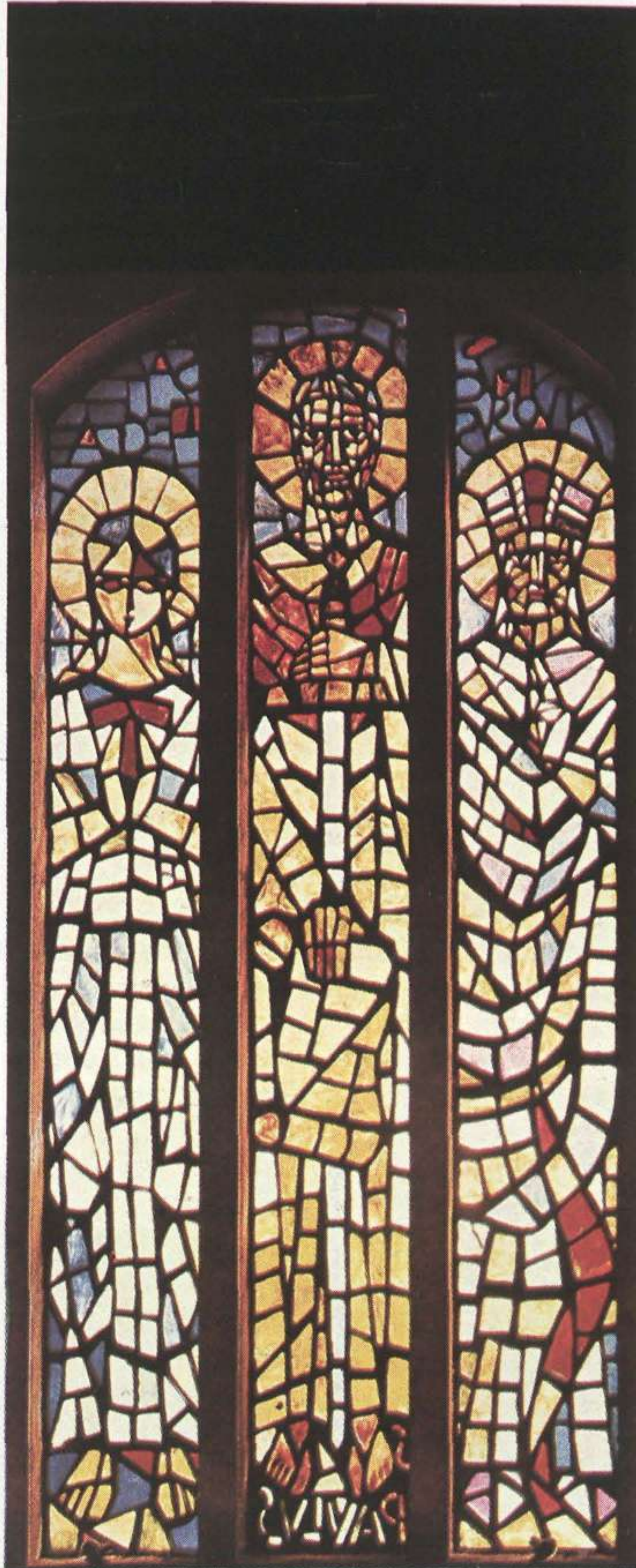
Del estudio realizado por el historiador y crítico de arte don Juan de Contreras, marqués de Lozoya, gran conocedor de la vida y la obra de Padrós, sacamos este resumen que nos da aunque sea someramente una visión de lo que el artista realizó entre los años 1945 y 1975, que fue el



de su temprana muerte. En esta obra predomina el arte religioso, que es el que Santiago Padrós sentía con mayor profundidad. En 1946 comenzó los mosaicos de Montserrat, obra que le ocuparía durante varios años; de 1950 data el mosaico de la iglesia de la Ciudad Universitaria de Madrid; en el año 1951 comenzó el estudio de la decoración en mosaico de la gran cúpula del Valle de los Caídos y decoró el ábside de la parroquia de Molins de Rey; en 1952 y 1953 continuó la gigantesca obra de la basílica de Cuelgamuros, y realizó otras obras menores no sólo para España sino para el extranjero. En años posteriores hizo la decoración total de la iglesia de san Agustín de Madrid y sus mosaicos llegaron a Bombay, en 1964, y a Cincinnati en 1965. De 1968 data el gran mosaico del altar mayor de la iglesia del Cristo de Medinaceli de Madrid; en 1969 terminó la decoración de la capilla mayor de la catedral de Vigo y en 1970 realizó los trabajos del panteón del cementerio de El Pardo, de la capilla del Tercio de Requetés en Montserrat y de una iglesia en Orense.

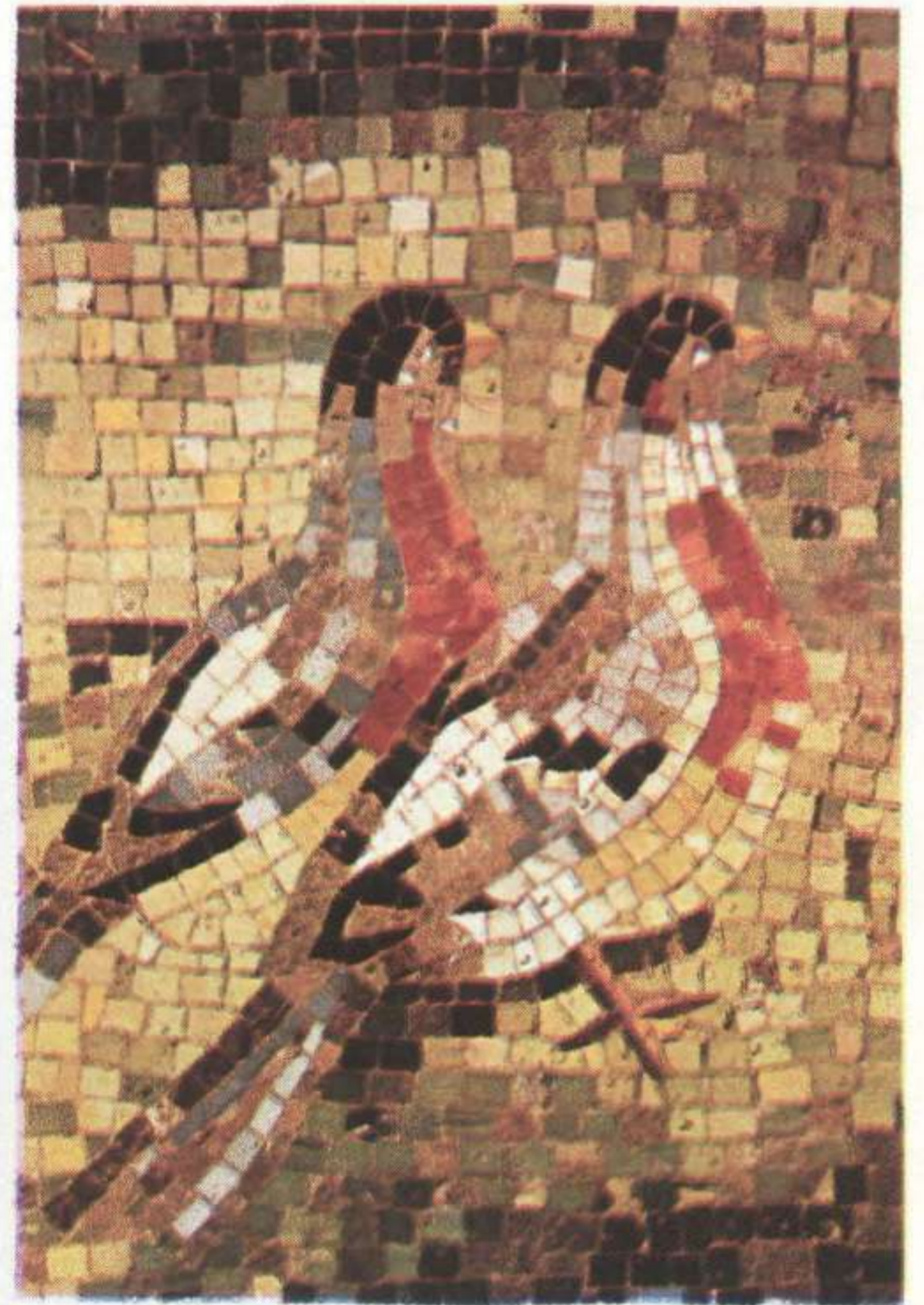
Este resumen puede considerarse de su obra religiosa, pero también Padrós realizó una importante obra civil y fue la vidriera, tan relacionada con el mosaico vítreo, otros de los bellos oficios a que dedicó su sensibilidad y su tiempo. Por lo que respecta a su obra como decorador de edificios civiles, se ha dicho que el artista se olvida entonces de su tradición paleocristiana y bizantina para continuar otra gran tradición mediterránea: la del mosaico pagano, con menos pasión y más fría serenidad. Entre esta obra civil de Padrós destaca el mosaico que decora el edificio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

Para juzgar la obra de Padrós habrá que situarla en el momento que la realizó correspondiente, en sus inicios, a la posguerra española, pero cualesquiera que hayan sido los cambios estéticos nadie podrá dudar de la calidad y honestidad de la obra realizada por el desaparecido mosaísta catalán.



Vidriera con el tema central de San Pablo.

Detalle de mosaico.



Los 'encantes'

Vistas, por VIVES FIERRO

«Los Encantes» constituyen un capítulo importante en la obra del pintor barcelonés Antonio Vives Fierro, nacido en la Ciudad Condal el 4 de mayo de 1940. Un biógrafo de Antonio Vives Fierro, J. M. Cadena, ha escrito sobre él: «Su formación abarca muchas inquietudes y vivencias. Se siente europeo y se ha acercado en profundidad a los ambientes artísticos de París y Londres. Ha practicado el oficio intensamente, y, por eso, su voz pictórica tiene una notable madurez. Conoce las academias porque ha querido ir a ellas, pero la principal formación le viene de la intensidad con que se enfrenta a los temas que considera auténticamente suyos. Y uno de ellos es el de 'los Encantos de Barcelona'».

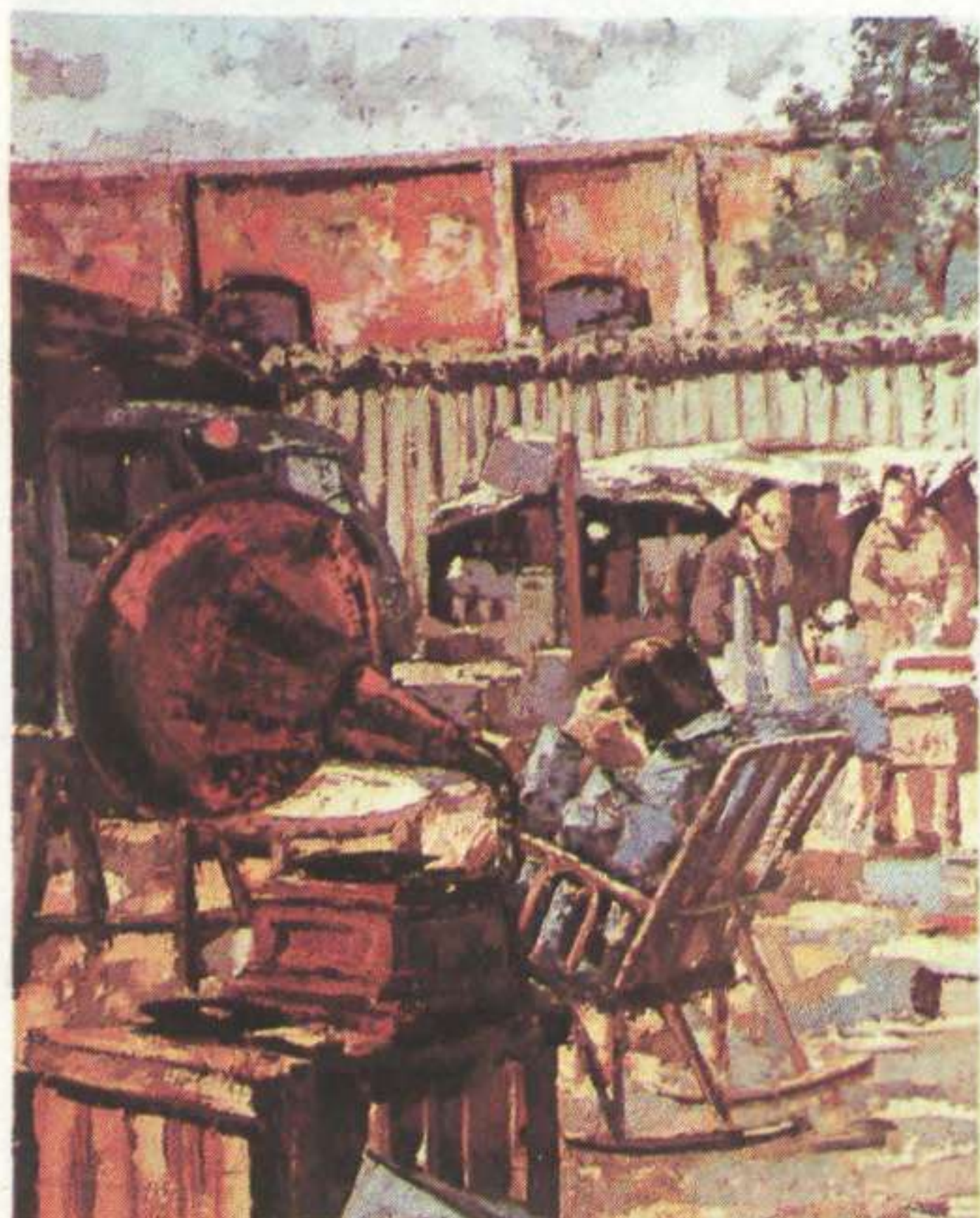
Aunque Vives Fierro recibió clases en la Llotja y en el Cercle Artistic de Sant Lluís, puede considerarse un autodidacta. En 1961 marchó a París, y regresó para cumplir su servicio militar. Lo hizo en Cartagena, y allí realizó, con éxito, su primera exposición individual. De regreso a Barcelona, en 1964, presentó una exposición de dibujos en la sala Rovira. La presentación la hizo el historiador y tratadista de arte Josep M. Garrut. Vives Fierro continuó exponiendo en Barcelona su obra pictórica. Madrid y Londres también han visto exposiciones suyas.

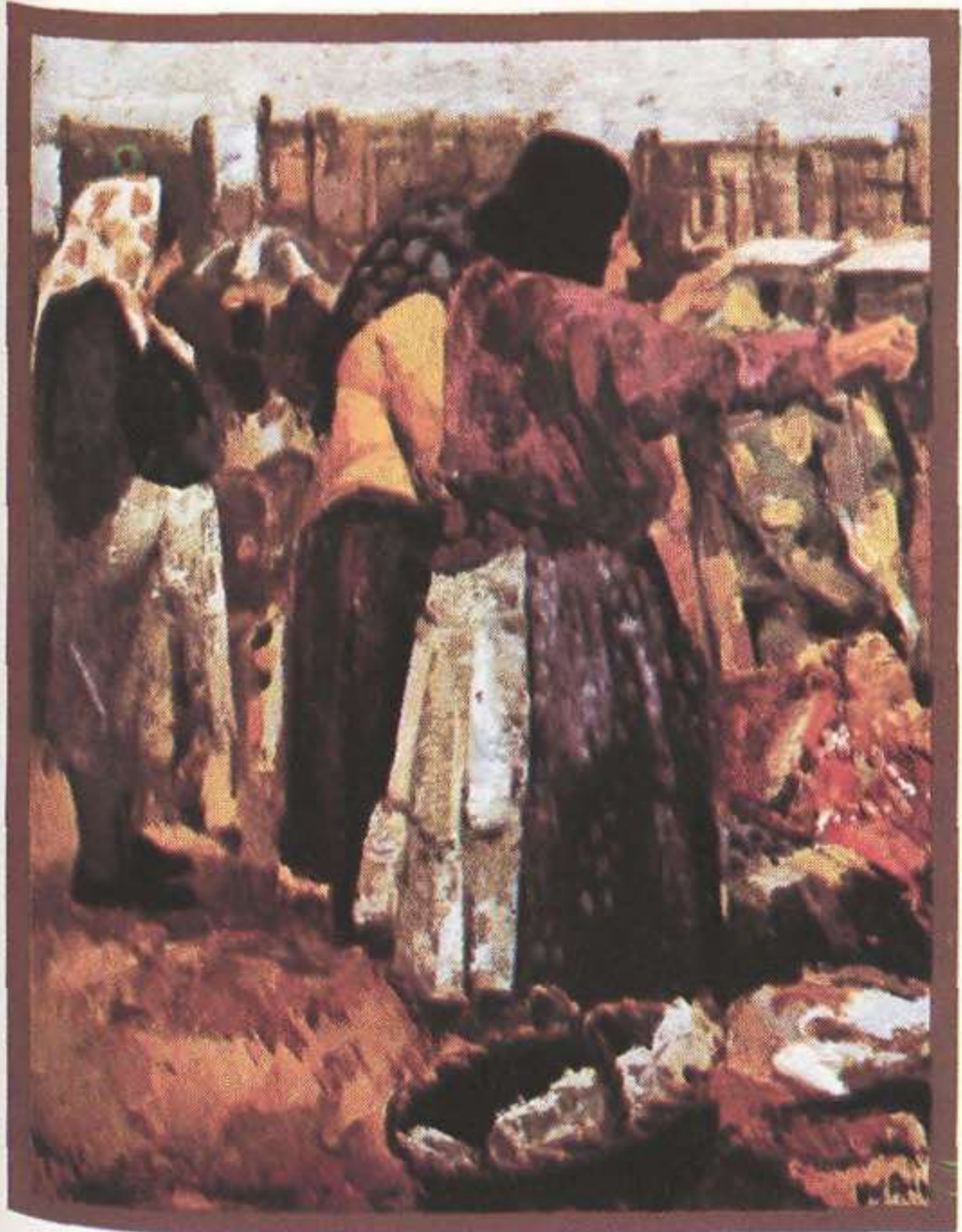


La pintura de Vives Fierro

Se ha escrito de Vives Fierro que siente un gran respeto por el oficio de pintor

como medio de expresión, y ello le salva de caer en recursos fáciles y de edulcorar los temas. Apoyado en su sólida madera de dibujante, realiza una pintura bien en-





tonada: no hay gratuidades ni arabescos fáciles en su trabajo de pintor, y, aunque tiende a ser amable, no rehúye el compromiso de los temas fuertes, y evita siempre caer en la simple estética. Sus telas quedan bien construidas, pero en la selección que toda pintura supone, sabe elegir lo esencial y elimina al máximo la anécdota. Juega con los grises, en los que abunda su paleta, pero también utiliza los otros colores con una elegante discreción.

«Los Encantes»

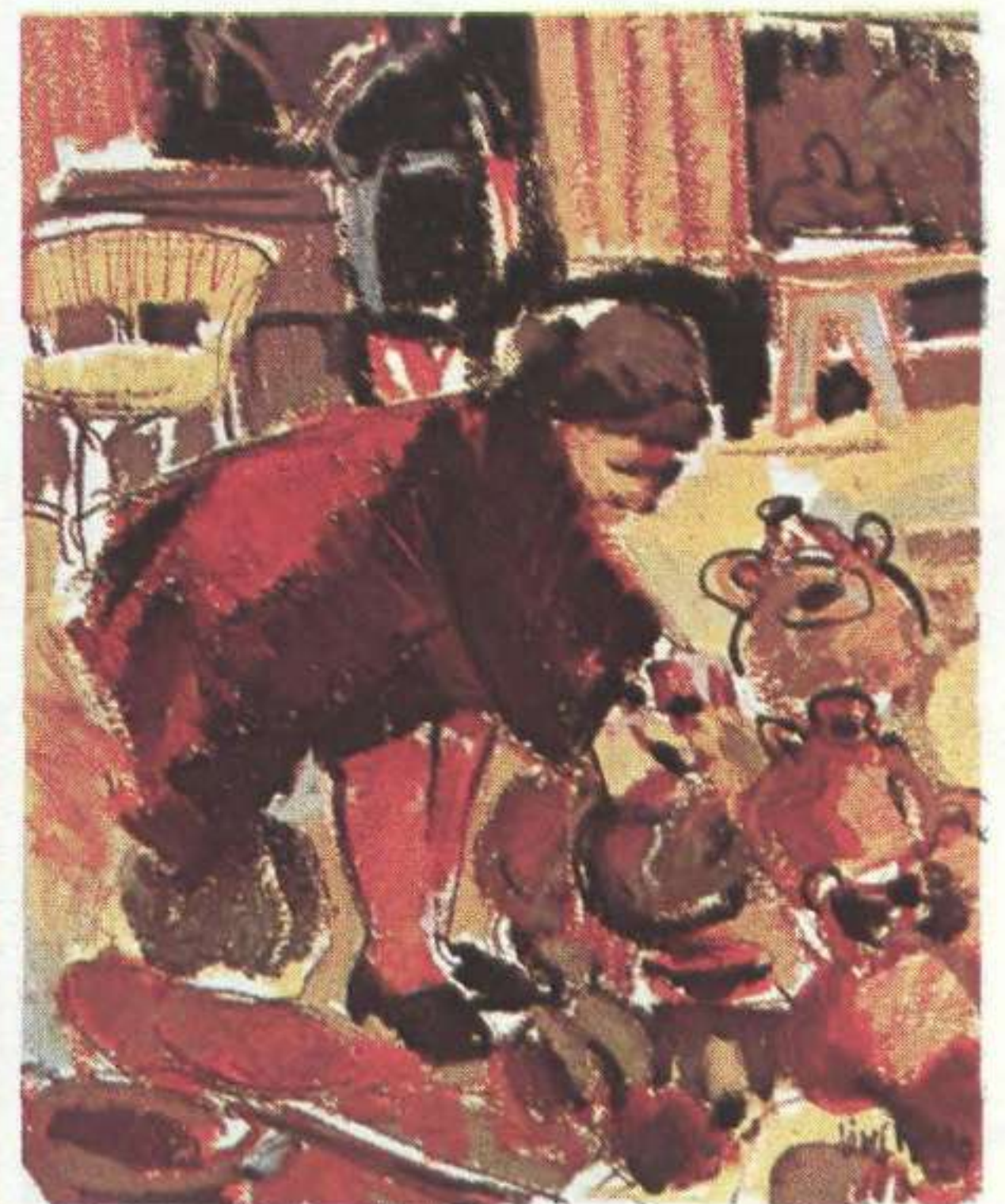
No toda la pintura de Vives Fierro son «Los Encantes», pero, como se dice al principio, constituyen un capítulo importante, e interesante, de su pintura. Las ilustraciones de este trabajo corresponden todas ellas a esa que podríamos llamar «serie de «Los Encantes»». Para el lector no conocedor de Barcelona, digamos que «Los Encantes» suponen una institución como pueda serlo, en el mismo sentido, el Ras-

tro de Madrid. Pero no es lo mismo, exactamente, porque, aun siendo ambos mercados de viejo, cada cual tiene su propio espíritu, como diferente es el espíritu de las ciudades que los alberga. Vives Fierro ha sabido captar este espíritu en su obra. Vives Fierro tiene una ancha vena popular. Los Encantes siempre maravillaron a Vives Fierro. Los conoció desde muy niño como fruto de las primeras aventuras y exploraciones que realizaba con los muchachos de su barrio. Nacido en la vecindad del paseo de San Juan, frontera entonces con el extrarradio, tuvo Vives Fierro ancho campo para juegos e investigaciones personales que habrán influido en su forma de pintar o, al menos, de cómo ver la pintura.

La otra pintura de Vives Fierro

Vives Fierro es todavía un pintor joven, pero ya tiene una extensa obra realizada. El paisaje y la figura también han sido objeto de la atención del pintor. Ha hecho muchos retratos y, como dice el ya mencionado J. M. Cadena, «ha soportado el freno de las conveniencias sociales, pero nunca se ha acomodado a él, tal como es corriente cuando se aceptan determina-

dos ambientes». «Cuando pinta paisajes —y son palabras del mismo crítico—, aunque no coloque figuras en él, tiene presente al hombre; cuando se entrega a representar a la persona, nunca olvida su entorno.» La atención del pintor se ha parado también sobre el desnudo femenino, pretendiendo con pura intención artística captar con sus pinceles la belleza de la piel de la mujer. No; no todo son los Encantos en la temática y el amor del pintor Antonio Vives Fierro. En Madrid, en los primeros días del mes de enero de 1979, se va a presentar un libro con el título «Londres para Vives Fierro», con texto de Joaquín Merino. Como dice el mismo Merino, Vives Fierro trasladó a sus lienzos las gentes que no se avergüenzan de ser ellas mismas, rincones que conservan la misma cara que en tiempos de la reina Victoria o María Tudor, «mews» dormidos, rojos autobuses errantes y «'bobbies' que mantienen una sonrisa dan un 40 por 100 de autoridad, otro 50 de tolerancia, una chispa desdeñosa y un 20 de guasa: o séase, una sonrisa imperial». Más o menos, trasladada al lienzo lo mismo que hizo con Los Encantes.





Iglesia de Santiago - Guadix - Granada

... Donde el arte conmovió a la piedra

Pocas manifestaciones del espíritu humano han conocido tan universal arraigo como aquellas en las que la piedra y el sentimiento religioso fueron hermanadas por la obra del artista. Como en este pórtico de un templo cristiano, en un país europeo.

Iglesias románicas, góticas, barrocas, renacentistas, fueron edificadas y conservadas para la posteridad. En profusión de estilos acordes con la variedad del paisaje, con la riqueza artística de sus tradiciones, con la abundancia de obras artísticas y monumentos históricos de un país que lo tiene todo para el viajero exigente.

Consulte con su Agencia de Viajes o con la Oficina de Turismo más cercana, donde le facilitarán toda la información necesaria para descubrir España.

ESPAÑA, sin ir más lejos

MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO

DIARIO DE BARCELONA

Rosa María Capdevila

Barcelona, como Madrid, son las dos capitales españolas con más prensa diaria. En la guerra civil, en la zona nacional se editó el «Boletín Oficial del Estado» y en la zona republicana continuó saliendo la «Gaceta de Madrid». Una vez terminada la guerra, el «Boletín» se intituló «Gaceta de Madrid», quizá con la intención de continuar con el decanato de los periódicos diarios. Pero el auténtico decanato de la prensa diaria informativa, de carácter general, lo ostenta el «Diario de Barcelona», el popular «Brusi», que salió a la calle el 1 de octubre de 1792.

Durán Sampere cuenta que dos veces había fracasado el intento de publicar en Barcelona un «Diario Curioso, Histórico y Erudito», cuando apareció en 1792 el «Diario de Barcelona». La ciudad pasaba entonces por un período de transformación, durante el cual casi se equilibraban los síntomas de tendencia tradicionalista y los renovadores. Con decir que casi al mismo tiempo, el 19 y el 29 de enero, se representó una tragedia de Voltaire y se celebró un auto de fe en la iglesia de Santa Agueda, queda manifestando el contraste. Nacen por entonces nuevas industrias en Barcelona, entre las cuales fue la más destacada la de los tejidos estampados a mano, llamados «indianas». La vida social estaba ocupada entre las funciones religiosas, que se repartían gran número de iglesias parroquiales y conventuales; los visitones en las casas acomodadas, las funciones de la Casa de las Conedias, las fiestas callejeras con embozados, iluminaciones y música y los paseos. No muchos años después de la salida del «Diario» se construyeron el Paseo de la Explanada, el Jardín del General y el Paseo de Gracia.

El fundador y primer propietario del «Diario de Barcelona» no fue, como suele creerse don Antonio Brusi y Mirabent, sino don Pedro Pablo Ussón, napolitano de ascendencia francesa enraizado en Cataluña. El fue el que obtuvo del rey Carlos IV el privilegio para su publicación y lo dirigió y editó hasta 1809, en plena guerra de la Independencia, cuando la Junta Suprema del Reino le desposeyó de sus derechos por considerar que «en momentos críticos el fundador del 'Diario de Barcelo-

Primer número del «Diario de Barcelona».

Núm. 1

DIARIO DE  BARCELONA.

Del Lunes 1 de Octubre de 1792.

SAN REMIGIO, OBISPO Y CONFESOR.

Está la Indulgencia de las Quarenta Horas en la Iglesia de los Angeles, de Religiosas de Santo Domingo.

F E R I A.

Mañana 2 hay Feria en Alforge Diumenge y Brafim.

Afecciones Astronómicas de hoy.

El 15 de la Luna menguante. Sale á las 6 hor. con 47 min. y 10 seg. del anochecer : se pone á las 7 hor. con 59 min. y 18 seg. de mañana 11 y esta en los 23 grad. 2 min. y 7 seg. de Aries. Sale el Sol á las 6 hor. con 10 min. : se oculta á las 5 hor. con 50 min. ; y está en los 8 grad. 57 min. y 30 seg. de Libra. Debe señalar el reloj al mediodia las 11 hor. con 49 min. y 11 seg. La Equacion mengua 18 seg. en 24 horas ; y el Equinoccio dista del Sol 11 hor. con 27 min. y 5 seg. Hoy celebra la Luna aspecto de conjuncion con el Planeta Saturno á las 11 horas con 53 min.

AFICCIONES METEOROLOGICAS DE ANTES DE AYER.

Epoca del dia.	Termometro.	Barometro	Vientos y Atmosfer.
A las 6 de la mañ.	15 grad. 9	28 pulg. 01	S. S. O. Nubes.
A las 2 de la tard.	17 9	27 10 8	S. Nub. des. cub. llu.
A las 11 de la noc.	17	27 9	S. fuert. entrecub. llu.
Calor medio.	16 9	27 10 6	Elevacion media.

EL EDITOR DEL DIARIO A LA CIUDAD DE BARCELONA.

Cuna siempre gloriosa
De Heroes y Sabios, donde se han criado
Letras, virtud, honor acrisolado,
Artes, valor, nobleza victoriosa;



na' había dejado caer de sus manos la bandera patria enarbolada al emprender su tarea» —según dice en sus apuntes históricos Juan Mañé y Flaquer—. La Junta adjudicó la propiedad a don Antonio Brusi y Mirabent, indentificándose tanto el editor y sus sucesores con el «Diario» que el pueblo comenzó a llamarlo «El Brusi».

El «Diario» nació con cuatro páginas en cuarto y su texto era breve y sencillo: contenía el extracto de las disposiciones generales que llegaban de la Corte, las noticias oficiales de la plaza, algunas de las provincias catalanas, el movimiento del puerto, precios y lugares de venta de diversos artículos, pérdidas y reclamaciones de objetos y relación de los espectáculos públicos, señalándose también el lugar de venta del periódico. El número uno dedicaba la mayor parte de su espacio a dar cuenta «del establecimiento de las pastillas de substancia, que de orden de S. M. se ha hecho en la provincia de Buenos Aires para el uso de la Marina». Luego, leyendo, resulta que este extracto de carne argentina se vende ya en España, en Madrid y en La Coruña, y se anuncia su próxima venta en Barcelona, donde «el puesto que se establecerá se avisará por este periódico». Un historiador del «Dia-

rio», muy ligado al mismo durante una larga época de su vida —Antonio María Fabié— dice que «con la misma rapidez que se advirtió en Londres la publicación del 'The Times' (aparecido en 1794 y desaparecido hace unos días) notóse la del 'Diario de Barcelona', y los gobernantes de la ciudad, dándose cuenta del fenómeno, otorgaron sus preferencias y cuidados al periódico, el cual permitiéndose ya en aquellos días deslizar entre su texto algunas apreciaciones de propia cosecha, sobre todo al tratar de los espectáculos públicos».

La españolidad de «El Brusi» obligó a los editores del periódico a trasladarse a Mallorca durante la guerra de la Independencia, volviendo a Barcelona una vez restablecido en el trono Fernando VII. Los años del absolutismo fernandino fueron de paz y de relativa prosperidad en Barcelona, lo que se reflejó en el «Diario», que mejoró sus tipos de imprenta, aunque conservó sus formatos. Comenzó entonces la costumbre de repartir el periódico por los camareros a los clientes de las numerosas botillerías que abrieron en las calles más céntricas de la ciudad. Esta costumbre se mantuvo viva en los cafés de Las Ramblas durante más de un siglo. Durante la primera guerra carlista, siendo capitán general del Principado el teniente general don Juan Antonio Van Hallen, el «Diario» circuló por los pueblos de la alta Cataluña, sobre todo por los partidos de Vich y Olot, donde había mayor número de partidarios de Carlos María Isidro de Borbón. Sin embargo, parece ser que el «Dios, Patria, Rey» de los carlistas tuvo su origen en el «Patria, Monarquía y Dinastía» del «Diario», ideado por su director Juan Mañé y Flaquer, que estuvo al frente de «El Brusi» desde los años 50, con una breve estancia en Madrid, donde dirigió «La Epoca». Mañé fue el inventor de «El Delantal del Brusi», que publicó durante cincuenta años dando la nota política en Cataluña. «El Delantal» era un suelto que no pasaba, por lo general, de las 80 líneas, que aparecía inmediatamente después del escudo de la ciudad que coronaba el periódico y que fue siempre modelo de serenidad y de gracia y agilidad periodísticas. Además, con su firma, Mañé y Flaquer escribía un

artículo dominical dedicado a comentar los problemas de índole política, económica o social del país. Ilustres catalanes colaboraron en esta época en el «Diario», como Milá y Fontanals, y con anterioridad no puede dejarse de señalar la firma de Jaime Balmes, amigo de la familia Brusi, buena parte de cuya obra, entre ella «El Criterio», se editó por el periódico.

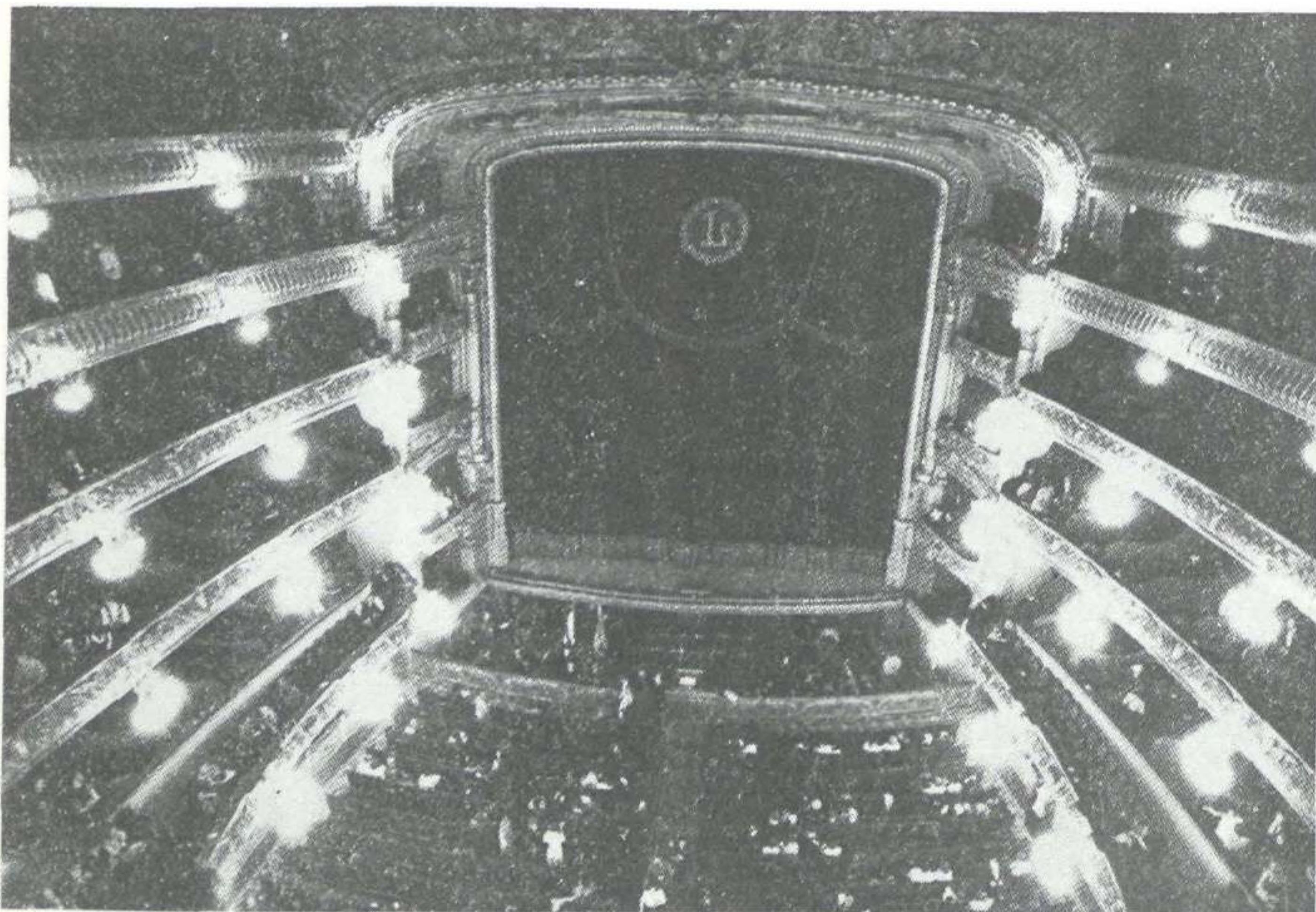
El «Diario de Barcelona» tuvo una participación destacada en la restauración de Alfonso XII y en su imprenta de la calle de las Tapias se tiraron las copias del manifiesto escrito por don Antonio Cánovas del Castillo y firmado por el Rey en el colegio de Sandhurts. Consumada la Restauración, el director del periódico don Juan Mañé y Flaquer fue nombrado gobernador de Barcelona, cargo que no aceptó, y al propietario se le concedió el título de marqués de Casa Brusi. Mañé luego no estuvo de acuerdo con toda la política de Cánovas, discrepando fundamentalmente en lo que afectaba al problema religioso, ya que él defendía la unidad católica de España. Durante el reinado de Alfonso XII «El Brusi» luchó por la restauración económica de Cataluña y de España, se pronunció contra la base quinta arancelaria, contra el librecambismo de los liberales y contribuyó con sus ideas al entonces famoso tratado comercial con los Estados Unidos. Muerto Alfonso XII, el «Diario» estuvo en la línea de consolidar la regencia de doña María Cristina.

Don Juan Mañé murió en Barcelona el 8 de julio de 1901. Poco después le sucedió el periodista y escritor mallorquín don Miguel de los Santos Oliver, que dio un mayor sentido catalanista al periódico, al parecer en contra del deseo de la propiedad, que nombró director a don Teodoro Baró, que había colaborado con Mañé. En poco tiempo le siguieron en la dirección de «El Brusi» don Luis Soler y Casajuana y don Arcadio de Arquer. A éste, sucedió don Juan Burgada y Juliá, de dilatada historia en el periódico, que llega hasta después de la guerra civil. Por entonces, antes de la República, la propiedad del «Diario» pasó de ser personal a constituirse en sociedad anónima, de la que formaron parte altas personalidades catalanas, entre ellas don Damián Mateu Biza y luego su hijo



Primer número con ilustraciones.

don Miguel Mateu. El «Diario» pasó por la dictadura y defendió los principios conservadores en los años de la República. Incautado durante la guerra civil se publicó año y medio en catalán con la cabecera de «Diari de Barcelona». Terminada la guerra fue nombrado subdirector de «El Brusi» don Enrique del Castillo Yurrita, en el que había ingresado muy joven, en 1923. Castillo Yurrita sucedió en la dirección a Burgada, a la muerte de éste en 1946. La etapa de Castillo fue otra de las largas etapas del «Diario de Barcelona»: veintitrés años de director. Desaparecido Castillo, una larga serie de reformas y varios directores han luchado por la supervivencia del viejo diario barcelonés. En 1967, el «Diario» celebró su CLXXV aniversario. Nacido en el siglo XVIII, el «Diario» puede ostentar en su cabecera un casi increíble siglo III. En nuestros días el viejo «El Brusi» tiene nada menos que 187 años de vida.



Existen dos elementos claves para definir la personalidad de las Ramblas de Barcelona. Uno, sus flores. Otro, el Gran Teatro del Liceo. El único teatro de ópera existente en España.

Su ubicación en la popular arteria barcelonesa le da un aire entre popular y aristocrático, que le hace ser eje de la vida ciudadana. El Liceo es un buen barómetro para medir la tensión ciudadana desde que en 1847 abriese sus puertas. En su fachada neoclásica —una fachada bastante vulgar, por lo demás— aparecen, entre otros, los nombres de Mozart, Rossini y Moratín.

Pero lo realmente fastuoso es su interior. El Liceo vale la pena verlo por sí mismo, independientemente de los espectáculos que allí se representen. Pero no perdamos el hilo del artículo.

Barómetro social

Hoy en día, cuando la crisis económica es un hecho generalizado y el paro azuza en las clases populares, el Liceo denota también este fenómeno. Es por ello que nos referíamos a su rara implicación con la vida ciudadana.

Esta doble corriente de relación nace por el original sistema de propiedad del teatro. Un teatro que ha sobrevivido, justo es decirlo, gracias al tesón de la burguesía industrial catalana, que generación tras generación ha ido pagando religiosamente sus abonos y transmitiendo en sus herencias la propiedad del palco, como uno de los bienes más preciados.

Ello se ha traducido en la lógica correlación con el momento económico. Cuando las cosas han ido mal dadas para los propietarios industriales —no olvidemos que Cataluña es el paraíso de la pequeña y mediana empresa—, el Liceo lo ha resentido y sus palcos se han visto medio vacíos y la gente ha escaseado. Como ocurre en la actualidad. Sin embargo, cuando la economía ha estado en alza, esos mismos lugares se han visto repletos de señoras vestidas de lujosas maneras, siempre con el «dernière crit» de la moda parisienne.

Atención, sin embargo; todo, y admitiendo una porción de público —me estoy refiriendo a los ocupantes de platea y los tres primeros pisos, o sea, los que entran por las Ramblas— que va a lucir el palmito —las niñas en edad de merecer pasean en el entreacto por el Salón de los Espejos—, sería injusto no reconocer que existe una

aplastante mayoría de melómanos, que hicieron del Liceo uno de los grandes templos wagnerianos, o uno de los pocos lugares en donde Enrico Caruso fue abucheado. Es fácil advertir, en medio de la oscuridad de la sala, las pequeñas linternas —como luciérnagas— que enfocan las partituras y los libretos para poder seguir mejor el espectáculo.

El «gallinero»

El público que asiste a las representaciones de cuarto y quinto piso forma el «otro mundo» del Liceo. Dentro de un ambiente eminentemente clasista —¿por qué negarlo?—, estos espectadores entran por la calle de San Pablo, en pleno Barrio Chino barcelonés.

Unos cuantos, los más privilegiados, tienen su asiento fijo en la primera fila de estos pisos o en el centro de la herradura que forma el anfiteatro. Los demás tienen que correr por conseguir uno de los 24 puestos, en cada uno de los dos últimos pisos, desde los cuales es aún posible ver la ópera. Los demás deberán conformarse con oírla; desde sus asientos, la visión es prácticamente nula.

Existe, sin embargo, una serie de normas tradicionales que se guardan y forman parte de un extraño rito. Los asistentes a la representación van por la tarde a pedir número en la «tanda». Uno no puede moverse hasta que viene el siguiente número y normalmente se aprovecha la ocasión para recordar viejos tiempos en un café situado frente a la entrada del «gallinero». Luego, por la noche, la cola se forma hasta tres cuartos de hora antes, momento en que, si uno no ha llegado ya, pierde derecho a su número. Obvio es decir que hay gente —me refiero a las funciones del domingo por la tarde— que a las seis de la mañana ya guarda turno.

Abiertas las puertas, la cola se forma en el interior de la escalera de acceso. La gente se saluda y se conoce. Unos —no es exageración— se llevan la cena —fiambra o bocadillo—, otros ya tienen su especie de asiento para hacer más agradable la espera.

Finalmente se abren las puertas de ac-

ceso a los pisos y empieza entonces una loca carrera por conseguir esos privilegiados asientos. Si usted lo prefiere, puede quedarse de pie en una de las bocas. Si permanece allí, fijo, durante todo el primer acto, nadie le quitará ya ese trozo de espacio. Quien esto escribe podría narrar «El lago de los cisnes» visto de rodillas, y puedo asegurar que la experiencia no es excesivamente cómoda.

Una gran máquina

Pero si maravilloso es el patio de butacas, no menos espectacular es visitar el Liceo entre bastidores. El escenario tiene una boca tan grande como la platea. Por debajo del mismo se extienden hasta cinco pisos más, en donde se almacenan los vestuarios, camerinos, talleres, «atrezzo», y, finalmente, un gran foso de agua con una doble misión: generar electricidad, caso de fallar las dos compañías suministradoras, o intervenir en caso de incendio, para lo cual también dispone de un telón de acero.

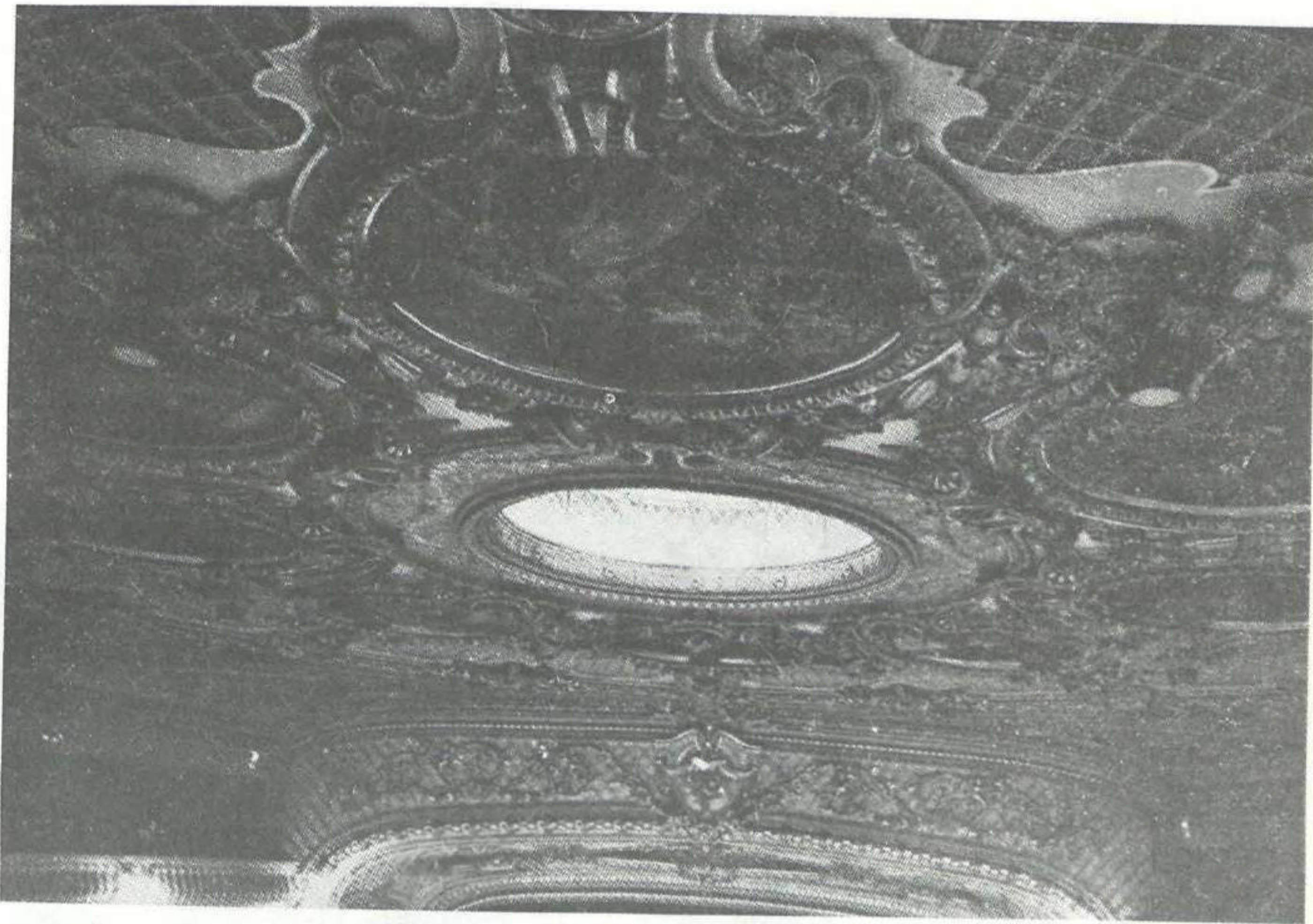
En los almacenes de material es posible encontrar los más diversos y variados elementos. Armas de fuego, espadas, grandes tapices, mastabas egipcias, palacios italianos, castillos alemanes... todo se agolpa en la carpintería del gran teatro.

El Liceo alimenta además a un coro estable, un cuerpo de baile y una orquesta. Sin olvidar que en su edificio se alberga también el Conservatorio de Música de la entidad. Cuatrocientas familias dependen del gran teatro para su supervivencia.

Lucha de clases

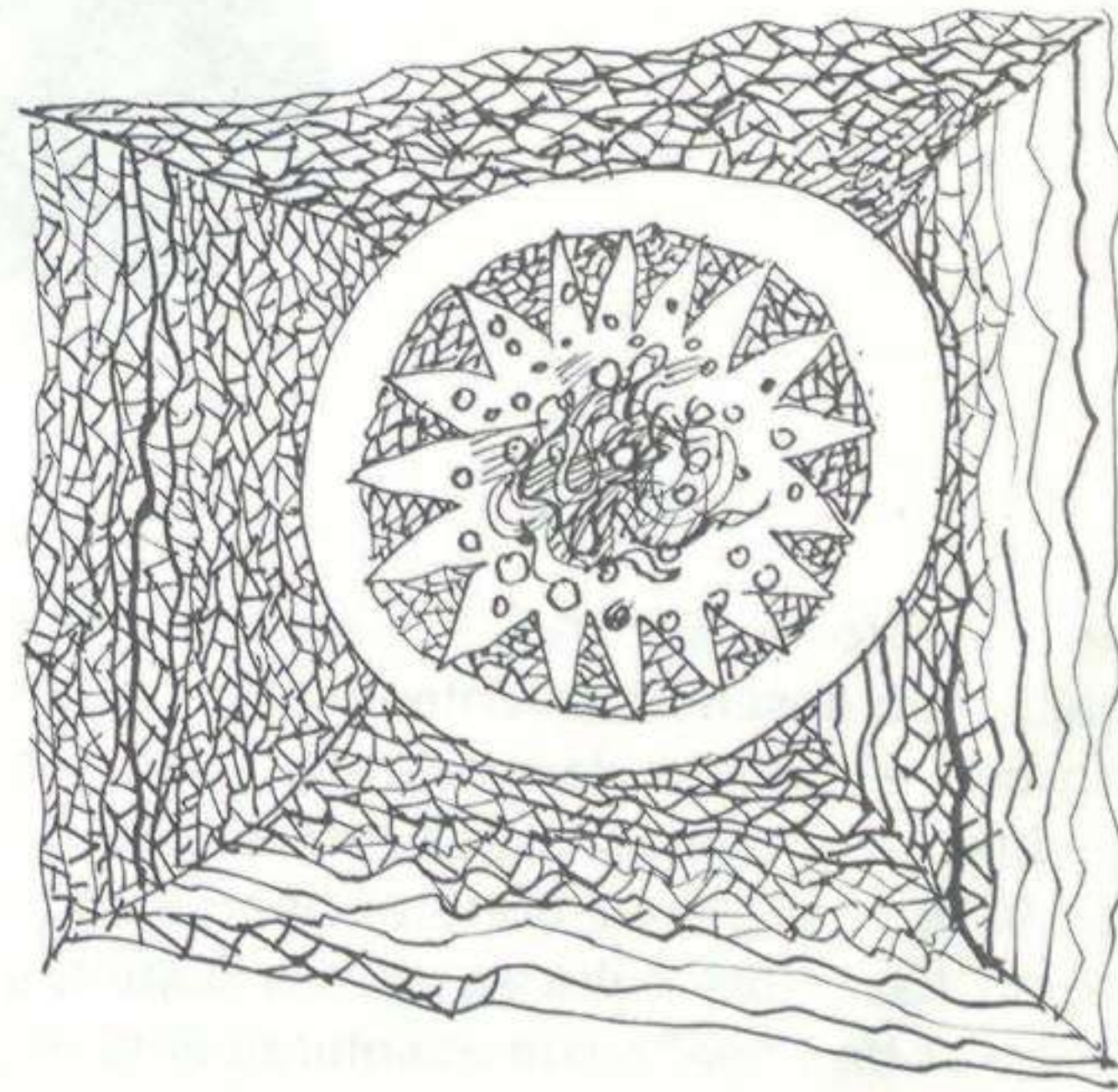
Hemos aludido al carácter clasista del Liceo y no lo hemos negado. Sin embargo hay gente que no lo ha entendido así. Durante la primera década de este siglo el teatro sufrió varios atentados. Siendo el más famoso el ocurrido durante la representación del segundo acto de «Guillermo Tell», cuando una bomba, con metralla, del tipo «Orsini», explotó en la platea.

En la pasada temporada, grupos de carácter «anarco» volvieron a teñir de miedo



la entrada al Liceo con lanzamiento de huevos podridos o acciones más vejatorias, hasta el extremo de que la Policía tuvo que intervenir.

Actualmente, parece pasada la fiebre de estos grupos, pero evidentemente estas acciones se han traducido en una drástica reducción de la pompa y boato de otras ocasiones. Y si las señoras han permanecido con sus trajes de noche, el número de «smokings» es cada vez inferior. Ello ha contribuido, junto con funciones de tipo popular, a dar paso a un público cada vez menos convencional pero no por ello menos amante del género lírico que el anterior. Nuevos aires corren por el Liceo, nadie lo duda, pero todavía han de verse aumentados, pese a que siempre permanecerá el sabor de las viejas noches de gala.



Dice un aforismo: «No hay nada más injusto como tratar igual a dos que son desiguales». Las consecuencias de una política cultural centralista se tradujeron en unos absurdos criterios de imposición cultural. Resultaba así que las culturas fueron utilizadas como punta de lanza en un acoso, y que a unas les tocó cumplir el papel de imperiales y a otras el de oprimidas. Por las imposiciones del centralismo se creó una absurda y fatal rivalidad entre culturas: lo catalán apenas era entendido

del Principado apoyó esta empresa con mucho más entusiasmo del que lo hicieran otros sectores socialmente equivalentes de otras regiones españolas. En un principio no existía una visión clara sobre el contenido de ese movimiento musical y cultural, con un trasfondo claramente social y autonomista. Así se apoyó una canción cantada en catalán emparentada con el resto de la canción de consumo que se cantaba en la España de la época. Son los años en que Salomé y

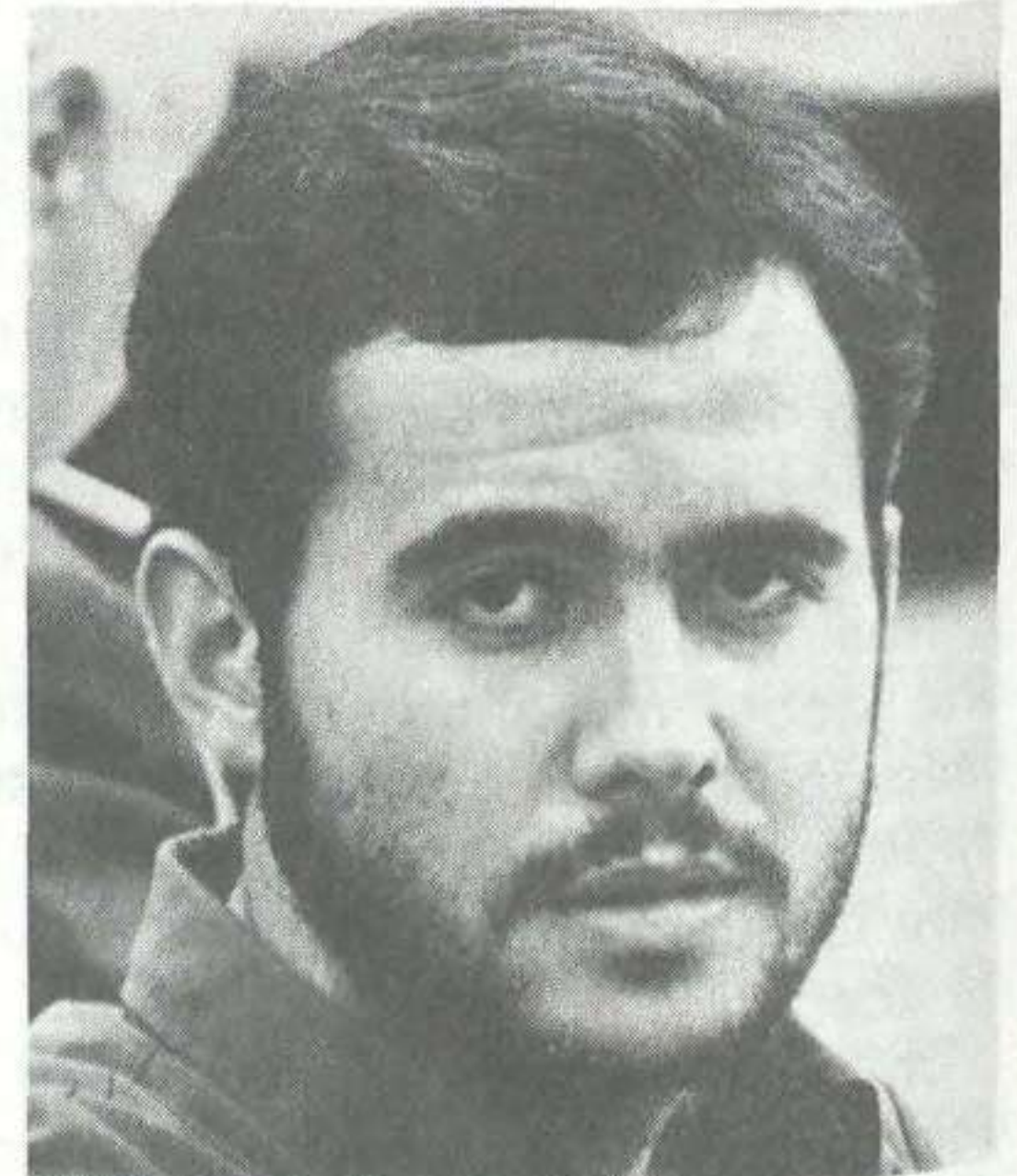
burguesía progresista y los estudiantes. Su creciente eco demostraba que existía un público y un interés. En 1968-69 se plantean las primeras crisis: Serrat fichó por una compañía radicada en Madrid y grabó en catalán, Guillermina Motta inició una vía tambaleante y zigzagueante muy mal comprendida en aquellos momentos. Por otro lado, la apertura comenzó a destruir la imagen de «coto cerrado» o de «reducto», impuesta por los hilos del centralismo.



Guillermina Motta.



Joan Ramon Bonet.



Isidor.

en el resto de España, lo castellano era calificado despectivamente en el principado con el epíteto de *mesetario*. Una vez dados los primeros pasos por el terreno de la *normalización* cultural hemos visto cómo todas las culturas de los distintos pueblos de España son absolutamente indispensables y complementarias, sin absurdas pretensiones de hegemonismo por parte de ninguna.

No sucedía así al principio de los años 60. Si la cultura catalana había pervivido a lo largo de las décadas anteriores, no había conseguido *ganar la calle*. Para ello hacía falta acercarse a los canales de difusión popular y revertirlos en sus contenidos. Josep Benet, Josep Maria Espinas, Miquel Porter y Lluís Serrahima decidieron llevar adelante la idea de apoyar una *canción* en catalán. La burguesía más progre-

Raimon se presentan al Festival del Mediterráneo para cantar «Al vent».

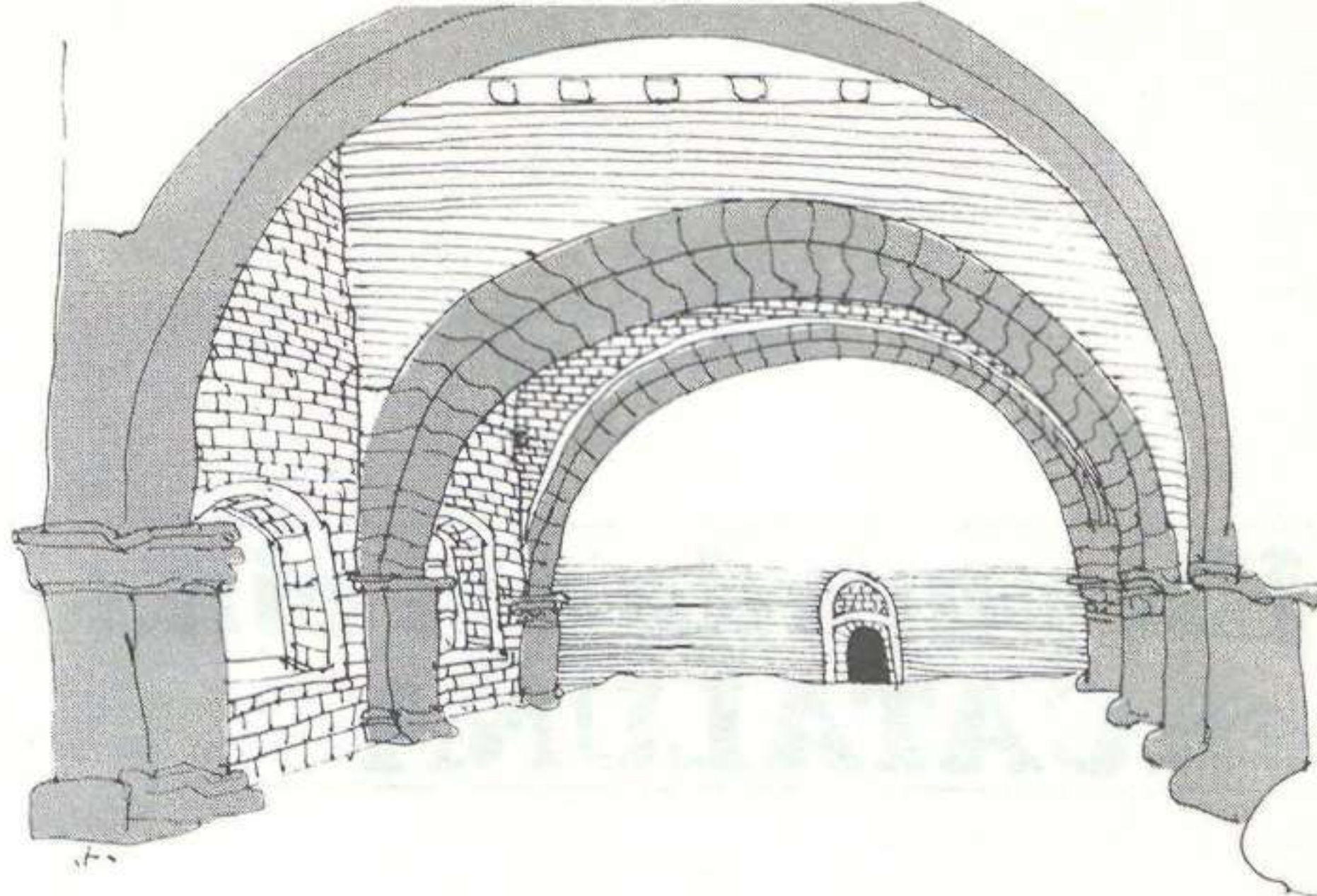
El grupo fundador se agrupó en torno a «Els setze jutges» («Los siete jueces»), al que pertenecieron nombres como Quico Pi de la Serra, Guillermina Motta, Enric Barbat, Serrat, Rafael Subirachs, Maria del Mar Bonet o Lluís Llach. Sin pertenecer al grupo, el valenciano Raimon se puso en cabeza del grupo de la «nova canço». La mayoría de sus artistas sintieron una admiración por la escuela de la *chanson* francesa y la *canción-texto* realizada al otro lado de la frontera. Son los tiempos en que las canciones tenían un valor sobreañadido bastante ajeno a su contenido estricto.

La «canço» amplió y extendió su público, encontrando los máximos apoyos entre un sector de la clase trabajadora, la

Un áurea mítica

Ese valor añadido a las canciones y la resonancia de lo que nació como un fenómeno cultural contribuyen a crear una aureola de mitificación en torno a algunos de estos nombres, habitualmente a *pesar* de los propios interesados. En estos años el recital de cualquiera de estos artistas no era sólo un espectáculo musical, sino una de las escasas oportunidades de reunirse, de compartir unos sentimientos comunes...

Frente a la ignorancia, cuando no al desprecio, de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión), la «canço» congregaba a un público cada vez más numeroso. El fenómeno de los recitales de masas se acrecentó a partir de 1974 y en los años posteriores.



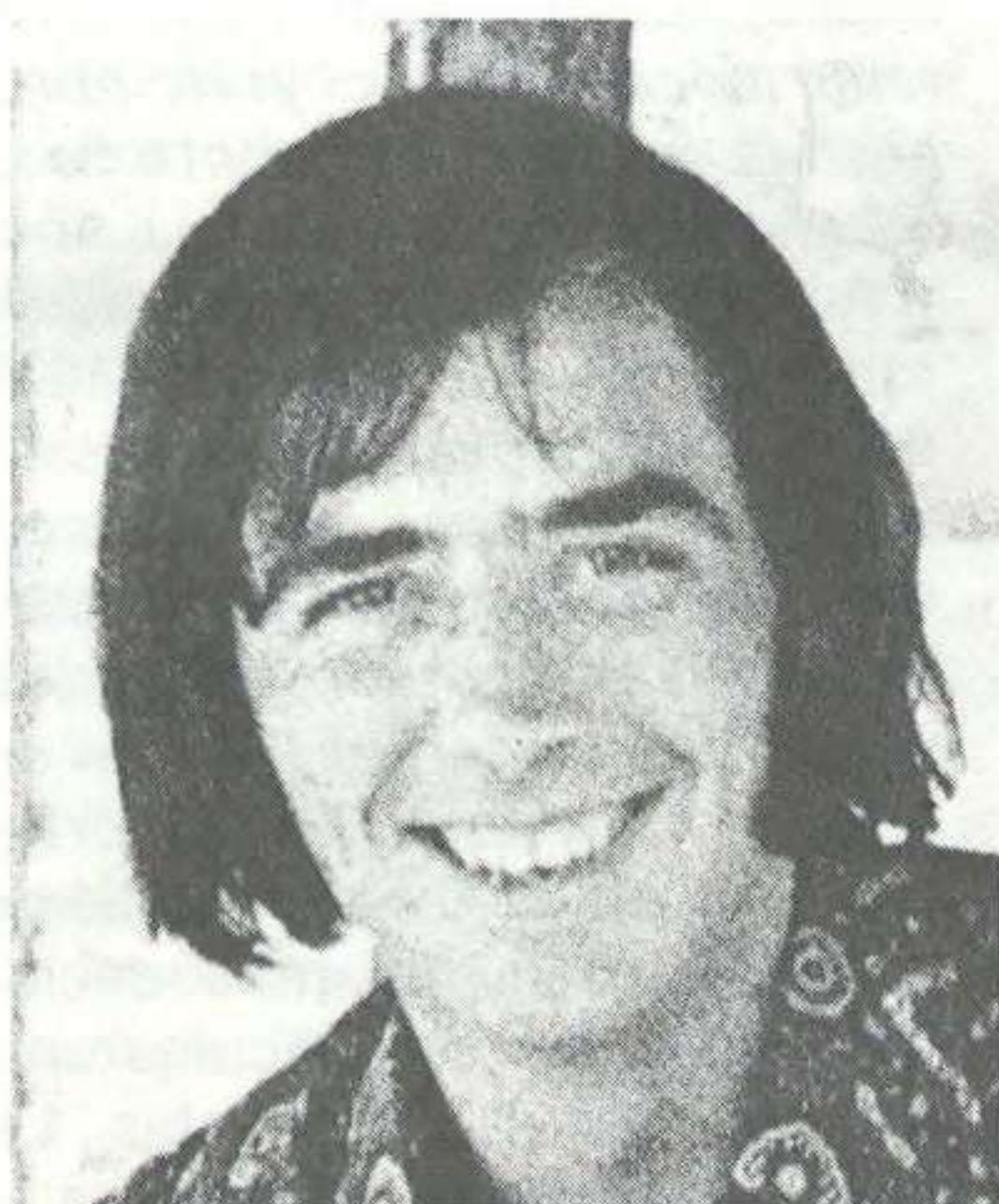
Sin embargo, la «canço» no tenía entre sus miembros más punto en común que la reivindicación cultural y autonomista. La homogeneidad ideológica y estética de sus protagonistas nunca había existido. Y esto ha sido, por muy paradójico que parezca, lo que le ha permitido superar la etapa de salida de los «tiempos heroicos».

Hoy, cuando se ha perdido esa áurea mítica que rodeaba a unos recitales semi-prohibidos, y la expresión de ideas ya no es un delito, los cantautores de toda Espa-

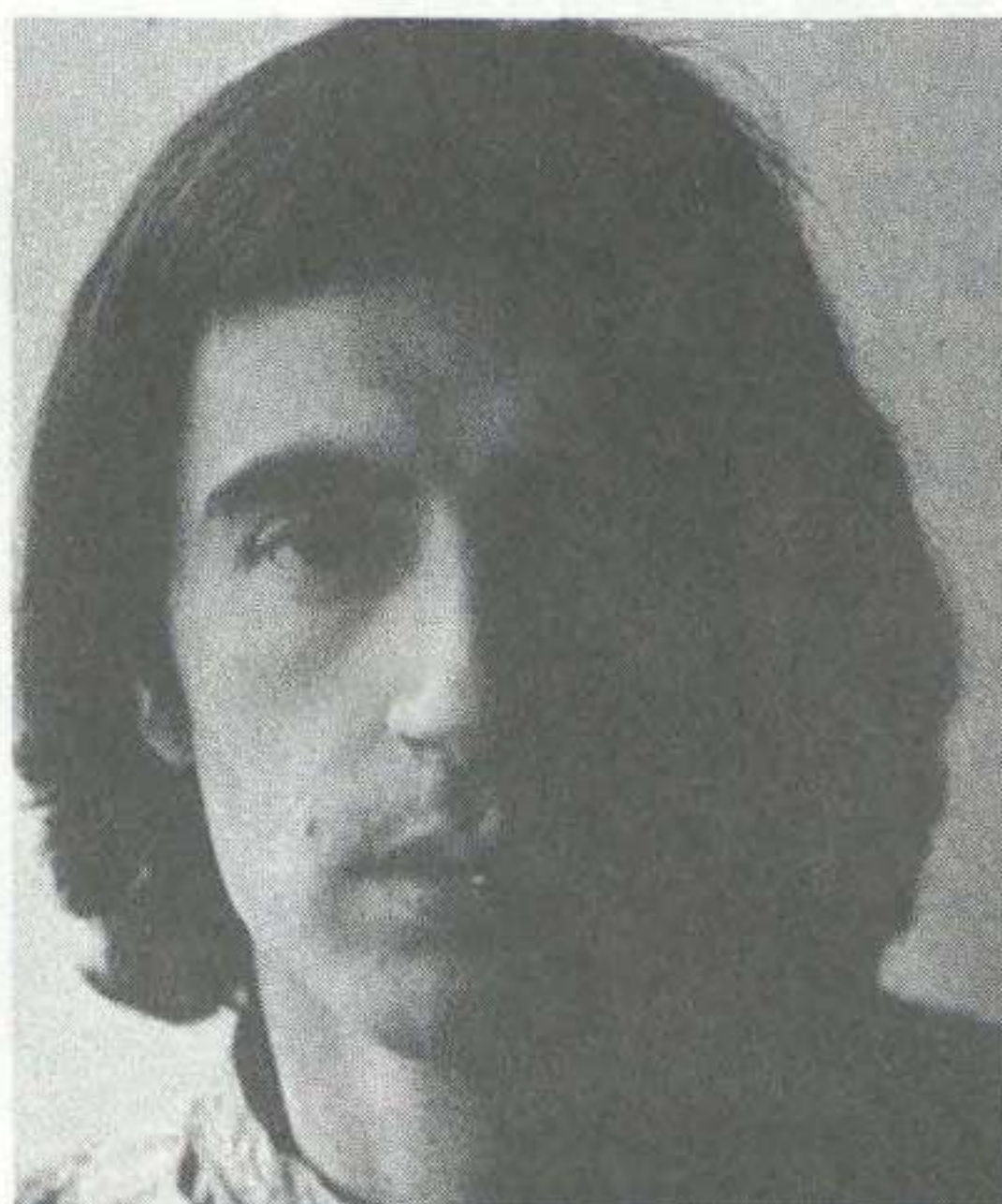
bufo y festivo con un contenido entre el «guiño» y la incisión; Pau Riba, la imaginación, la sencillez y la ingenuidad de un magnífico «rocker»; Rafael Subirachs, el gusto por la canción-texto, del «folk» o del «rock», unidos por la característica de expresarse en su idioma nativo...

Su importancia cuantitativa en la cultura española contemporánea merece destacarse, una vez que estas voces han podido alcanzar una auténtica *legalización*. Y no resulta sorprendente el interés que es-

permite apreciar la evolución formal de alguno de estos artistas. Dieciocho años después, la mayoría de sus artistas registran sus álbumes en compañías radicadas en Madrid e incluso en multinacionales, actúan indistintamente en Cataluña como en cualquier otro punto del Estado, sin complejos de ninguna clase. Hoy vemos a Pi de la Serra colaborando en el último álbum del gallego Miro Casabella, o la actuación de artistas de expresión castellana o euskera junto a los *viejos* supervivientes de la «canço». Es el fruto de una cierta normalidad, que ha hecho superar una serie de rivalidades fundadas en muy distintas causas.



Joan Manuel Serrat.



Lluís Llach.

ña que no tenían más señal de identidad que su crítica a la anterior situación se han encontrado sin su principal razón de ser. Por el contrario, la «canço» ha integrado a gentes de estilos y procedencias dispares. Raimon ha encarnado el lirismo épico; Quico Pi de la Serra, la sátira y la ironía revestida por un ropaje procedente del «blues»; Maria del Mar Bonet, la recreación de los signos de identidad autóctonos; Marina Rosell, el puente entre las raíces y la actualidad; Lluís Llach, el sinfonismo, la ambivalencia y la ampulosidad; Sisa, la crítica y el puro «naif»; Ovidi Montllor, la expresividad y la riqueza a caballo entre lo irónico y lo lírico; Ramon Muntaner, la intensidad dramática y la denuncia envuelta en una forma cuidada; La Trinca, la descomposición y nueva reconstrucción de los elementos del espectáculo

tos músicos han despertado en el resto de España.

El reto del futuro

Perdida afortunadamente ese áurea de «excepcionalidad» que acompañó al trabajo de los artistas de canción-texto en los años anteriores, desvinculados sus principales nombres de una excesiva inmediatez, han podido destacar aún más los contenidos estéticos de este grupo de artistas. Hace muy poco se ha editado en todo el principado, y creo que en otros puntos de España, un álbum antológico producido por la primera editora de la mayoría de los nombres de lo que fue la «nova canço» («Dies y hores de la nova canço»), que

Hit parade del cine en CATALUÑA ●

- «La guerra de papá», destacada en Barcelona, Gerona y Lérida entre las películas nacionales.
- De las películas extranjeras, «Emmanuelle» fue las más vista en toda Cataluña.
- «La guerra de las galaxias», otra cinta extranjera con récord de taquilla.
- El Urgel, de Barcelona, primera sala de Cataluña por espectadores y recaudación.

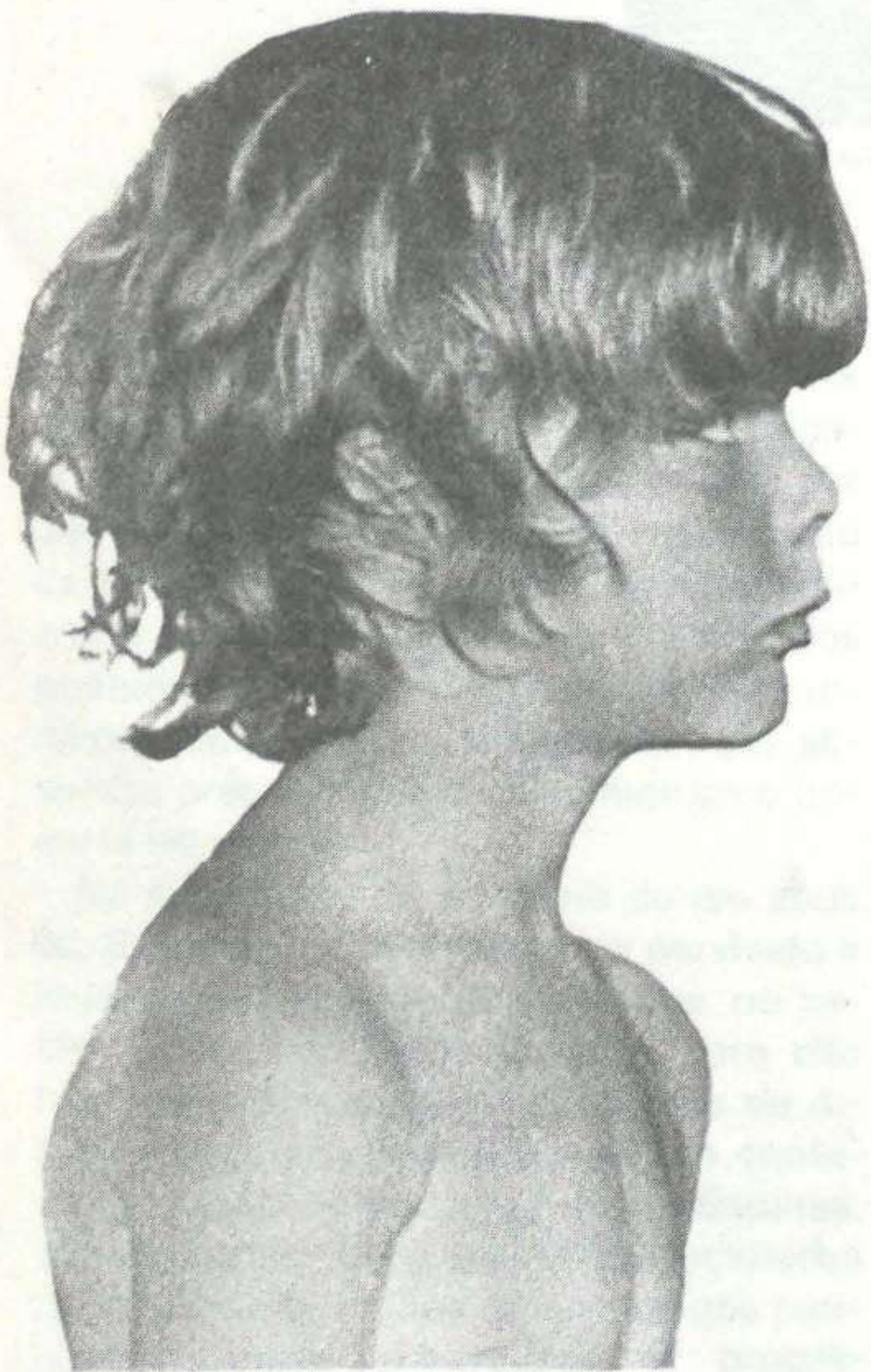
Las diez películas españolas con mayor número de espectadores en Barcelona, de enero a mayo de 1978, últimos datos oficiales, fueron *La guerra de papá*, *Perros callejeros*, *El perro*, *Ese oscuro objeto de deseo*, *Préstamela esta noche*, *Vota a Gundi*, *Salvo*, *Mi primer pecado*, *La coquito*, *Mi hija Hildegart* y *Me siento extraña*. *La guerra de papá* también fue la película más vista en Gerona y en Lérida, pero ocupó sólo el lugar trece en Tarragona. Dentro de los diez primeros puestos no se repitieron en las otras tres provincias catalanas a la vez ninguna de las películas de Barcelona. Películas que estuvieron en los diez primeros puestos en las otras tres provincias, sin que lo estuvieran en Barcelona, fueron: *Abortar en Londres*; *Dios bendiga cada rincón de esta casa*; *Jill*; *Niñas, al salón*; *Clímax*; *El hurón*; *Viaje al centro de la tierra*; *Y ahora qué, señor fiscal*; *Susana quiere perder... eso*; *Secretos de alcoba*; *El pez de los ojos de oro*; *Las bodas blancas*; *La muerte ronda a Mónica*, y *Tres suecas para tres Rodríguez*.

Durante el mismo período de tiempo las películas extranjeras más proyectadas fueron en Barcelona, también refiriéndonos a las diez primeras, éstas: *Emmanuelle*, *La guerra de las galaxias*, *El último tango en París*, *Encuentros en la tercera fase*, *Dos superpolicías*, *Emmanuelle II (La Antivirgen)*, *Historia de O*, *Annie Hall*, *Emmanue-*

Ile Negra y *Fiebre del sábado noche*. *Emmanuelle* también fue primera en Gerona y segunda en Tarragona y Lérida, donde ocupó el primer puesto *La guerra de las galaxias*, que en Gerona estuvo en el séptimo. Estuvieron en todas las listas dentro de las diez primeras: *El último tango en París*, *Emmanuelle II (La Antivirgen)* y *Emmanuelle Negra*. En las listas de las otras tres provincias estuvieron estas películas, que no lo estaban en Barcelona: *Un puente lejano*; *Madame Claude*; *La locura americana*; *Abismo*; *Cuentos inmorales*; *La naranja mecánica*; *Rocky*; *Hombres salvajes, bestias salvajes*; *El puente de Cassandra*, y *Delicias turcas*.

Por espectadores y recaudaciones, durante estos cinco meses de 1978 a los que nos referimos, van desde los 178.963 que vieron *La guerra de papá* en Barcelona, dejando en taquilla 21.174.628 pesetas, a los 3.218 que vieron en Lérida *Secretos de alcoba*, pagando 248.094 pesetas. Se entiende que estas cifras corresponden a las listas de las diez primeras películas en cada provincia. La recaudación total de las diez primeras películas en Barcelona fue de 102.247.522 pesetas. La recaudación y espectadores de cada una de las primeras en la lista fue la siguiente, exceptuada Barcelona, ya dicha: 9.011 espectadores que vieron *La guerra de papá* en Gerona, pagando 717.366 pesetas; 16.921 pagaron en Lérida 1.267.545 pesetas por ver la misma película, y 13.586 vieron en Tarragona *El perro*, pagando 1.122.352 pesetas. Esto en lo que se refiere al cine nacional.

Respecto al cine extranjero, las cifras fueron más elevadas. En Barcelona vieron *Emmanuelle* 477.698 espectadores, que pagaron 61.161.710 pesetas, y *La guerra de las galaxias*, 463.865, que abonaron algo más, las entradas serían ligeramente más caras: 61.836.805 pesetas. La recaudación total de las diez primeras películas fueron de 389.758.548 pesetas. Los espectadores y recaudación de cada una de las primeras películas extranjeras en las otras provincias fue la siguiente: en Gerona, *Emmanuelle*, vista por 21.170 espectadores, que abonaron 2.022.389 pesetas; en Lérida, *La guerra de las galaxias*, con 31.040 espectadores y 2.895.344 pesetas



de recaudación, y también *La guerra de las galaxias* en Tarragona, 49.971 espectadores, que pagaron 4.751.320 pesetas.

En la provincia de Tarragona siete cines sobrepasaron la recaudación de cinco millones de pesetas: Tarragona, Coliseum, Fortuny, Reus Palace, Monterrosa, Capitol y Cataluña; este último hizo taquillas por valor de 5.705.040 pesetas y el primero por 8.526.675. En Gerona sobrepasaron los cinco millones cinco salas: Teatro Albeniz, que hizo 7.977.685 pesetas; Arinco, Teatro Ultonia, Cine Moderno y Coliseo Imperial, que recaudó 5.012.475. En Lérida fueron cuatro: Fémina, Granados, Principal y Victoria. La primera hizo una recaudación de 8.950.915 pesetas, y el Victoria, 7.477.860. Se da el caso que en Lérida el quinto cine baja su recaudación a 3.968.115 pesetas. En Barcelona, en una lista de cincuenta salas de proyección, todas rebasan los diez millones. El de mayor recaudación fue el Urgel, con 355.953 espectadores y 50.006.525 pesetas, y el que ocupa el puesto cincuenta en la relación, con 93.828 espectadores y 10.761.342 pesetas de recaudación, es el cine Petit Pelayo.



Por tratarse del centro editorial más importante del país, la industria española del tebeo ha tenido uno de sus principales ejes en Cataluña. Si el cómic *en catalán* nace y vuelve a surgir en unos momentos muy determinados, desde Cataluña se realizan habitualmente publicaciones en las que intervienen artistas gráficos de un gran interés, la mayoría de los cuales son nacidos o residentes en la región.

Una de las publicaciones más significativas de su tiempo fue «En Patufet», escrita en catalán, que vio la luz en el año 1904, y ejerció una gran influencia plástica sobre las demás revistas de su tiempo. «En Patufet» era la revista de los hijos de la burguesía catalana, en la que se publicaban ilustraciones de bello estilo y un rancio sabor post-modernista. No se trataba aún de un tebeo propiamente dicho, pero existía una gran relevancia de la ilustración cómica.

En 1915 salía a la calle, desde la Ciudad Condal, la revista infantil «Dominguín», en la que por vez primera aparecían los típicos «bocadillos», que sustitúan a los diálogos de los personajes.

Dos años más tarde veía la luz el famoso «TBO», creando un estilo de publicación juvenil, con personajes muy populares en su época. Con el tiempo, el «TBO» heredaría la tradición de «En Patufet».

Durante la guerra civil española se editaron en Cataluña distintas publicaciones infantiles con un contenido puramente didáctico, como «Estel» o «Vía avant». Lo mismo en una que en otra zona el cómic se convirtió en una pura arma propagandística, que sin renunciar al humor incluía en su contenido un claro mensaje político.

La posguerra es un tiempo de dificultades para la industria del cómic, que se ve obligada a luchar a brazo partido hasta por cuestiones materiales, como la ausencia o la escasez de papel donde imprimirlos. En Cataluña tampoco puede editarse ningún tebeo en catalán, por las severas limitaciones impuestas a las lenguas no castellanas.

En 1947 aparece «Pulgarcito», que evita los contenidos esencialmente didácticos y apologéticos de muchos de los otros comics de la autarquía. Con «Pulgarcito» llegará un nuevo estilo de tebeo directamente emparentado con las tiras cómicas de los grandes creadores norteamericanos. Entre tanto, el «TBO» representa la otra vía del cómic, que sigue unos senderos más tradicionales, con excelentes ilustradores y un contenido menos inquietan-

te y satírico que el de los tebeos de la «escuela Bruguera».

Cuando la censura impone unas reglas un tanto estrictas sobre la prensa en general y las publicaciones infantiles en particular, «Pulgarcito» inserta la tradición del tebeo americano en historias aparentemente neorrealistas tratadas con un gran desenfado, pero tras las cuales se intuye la auténtica realidad que está viviendo el país. Carpanta, Zipi y Zape, las

Hermanas Gilda, Calixto, Don Berrinche, Doña Urraca, el reporter Tribulete, etc., están transparentando, en clave de humor, una temática que está en la calle. Las Gilda son las típicas «solteras ibéricas», como la Tula de Unamuno, venidas a menos, que creen vivir en un mundo que ya ha fenecido, como Carpanta es la otra cara del español de la posguerra las cartillas de racionamiento y las limitaciones materiales y espirituales.



TBO



Frente a esta «escuela Bruguera» que se perpetuará años y años a través de nuevas publicaciones aparecidas en Barcelona, en las que trabajan nombres como Escobar, Nadal, Peñarroya, Conti, Vázquez, Iranzo, Ibáñez, etc., el estilo «TBO» abre paso en sus páginas a un nombre como Benejan, autor de la singular familia Ulises, que es un auténtico espejo de la familia catalana de la posguerra, familia que se intuye ha llegado no hace muchos años a la Ciudad Condal para incorporarse a un medio urbano, y en donde la abuela aún no consigue dominar totalmente el castellano. El triunfo de la «Escuela Bru-

guera» y sus publicaciones, más el «TBO» creará una singular huella en la historia del tebeo español.

Mediados los 50, la firma Bruguera abre paso a un comic de aventuras, con una plástica emparentada con las creaciones americanas de aventuras nacidas en los años 30, y con el estilo de la película de Hathaway «El príncipe valiente». El resultado es el popular «Capitán Trueno», de Ambrós y otros dibujantes, al que le sucederán otras creaciones directamente emparentadas con su estilo, como son «El cosaco Verde» o «El jabato».

Por los 50 se ensaya en Cataluña la

publicación de unas revistas de humor, fundamentalmente gráfico, que son un antecedente del «boom» del humor catalán de los años 70. Por una parte son revistas emparentadas con el estilo Pulgarcito, como «Can Can»; por la otra, productos pensados en un público menos infantil, como el «Mata ratos», de Conti.

Al final de los años 60, cuando se inicia un período de una cierta tolerancia con respecto a la utilización del catalán, vuelven a surgir nuevas publicaciones en el idioma autóctono. Así se lanzan «Cavall fort» y «L'Infantil». En ellas aparecen dibujantes tan destacados como Cesc (incluso el propio Miró dibuja para alguna de éstas). Por estos años se produce una nueva aparición de «En Patufet».

Al final de los 60, y dentro de un estilo relacionado con la nueva estética del cómic europeo, la desaparecida revista «Oriflora» da paso a las historietas de un gran dibujante llamado Enric Sió. Sió introduce el expresionismo, el contraste y la imaginación en el cómic español. Sus acabados dibujos obtendrían en los años 70 una gran acogida en toda Europa.

El humor catalán, representado por nombres como Ja, Perich, Cesc, Muntanyola, Oscar y tantos otros, ha representado en estos años la introducción a una estética nueva, y de una gran aceptación popular. Cerrada «Por favor», tras un efímero resurgimiento en 1978, el estilo del humor hecho desde Cataluña se refugia en publicaciones como «National Show» y otros. Junto a esto hay que destacar la aportación de un cómic contracultural realizado en Cataluña y que en ocasiones ha producido obras de valor. Por su parte, la «Escuela Bruguera» ha seguido manteniendo las constantes de su estilo, una vez retirados o desaparecidos los nombres de sus grandes creadores, aunque la rotulación mecánica de los «bocadillos» les reste la calidad, la vitalidad y el interés de las historietas originales.





Carnaval de Cádiz

... Cuando color y ritmo son una sola cosa

El multicolor conjunto de disfraces, evolucionando lentamente al compás de una melodía primitiva, los colores, el ritmo, el baile, todo se funde en una imagen que nos transporta a un país exótico y legendario.

Un país rico en viejas tradiciones y fiestas populares, producto histórico de la mezcla de muchas culturas, costumbres y civilizaciones. Un país con mucho que ofrecer al viajero empeñado en la búsqueda de lo insólito.

Paisajes, gastronomía, arte, monumentos históricos, deportes... todo un mundo completo y pintoresco.

Consulte con su Agencia de Viajes o con la Oficina de Turismo más cercana, donde le facilitarán toda la información necesaria para descubrir España.

ESPAÑA, sin ir más lejos

MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO