



**Niño de Elche**  
*Auto Sacramental Invisible.*  
*Una representación sonora*  
*a partir de Val del Omar*

Exposición del Área de Colecciones  
Programa Fisuras  
Del 7 de octubre de 2020 al 26 de abril de 2021  
Edificio Sabatini, Planta 1, Espacio 1

José Val del Omar (Granada, 1904 – Madrid, 1982) comienza a componer *Auto Sacramental Invisible* en 1949. A modo de instalación sonora, concibe un dispositivo en perfecta articulación con un elaborado guion que distribuye minuciosamente el sonido (voces, músicas, ruidos diversos...) a través de catorce altavoces. Configura una propuesta estética que anticipa las reflexiones que ya en los años sesenta del siglo XX propiciarán la expresión “arte sonoro”.

Esta obra, prácticamente desconocida —solo llegó a presentarse, en junio de 1952, de manera parcial y tentativa—, puede entenderse como una suerte de “eslabón perdido” dentro de la evolución estética valdelomariana. *Auto Sacramental Invisible* ayuda a explicar el salto del joven cineasta y fotógrafo, cercano al realismo documental y vinculado a las Misiones Pedagógicas, al Val del Omar, ya plenamente cinemista, abstracto y poético, que a partir de 1954 mostró, con su *Aguaespejo granadino*, ese *opus magnum* que es el *Tríptico elemental de España*.

Desde la perspectiva actual cobra una especial relevancia el hecho de que esa evolución se canalizase a través de una reflexión estética vinculada, sobre todo, al sonido y su percepción. *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* incorpora, en una compleja síntesis intermedial, componentes teatrales, musicales e instalativos que, en la interpretación propuesta por Niño de Elche, se descentran —explotan— a través de una pluralidad de voces orientadas simultáneamente tanto hacia la España de 1952 que vio nacer su obra, como a este 2020 en que el Museo Reina Sofía acoge, en primicia, su presentación.

Con la convicción de que el Museo debe favorecer la experiencia del aprendizaje y, desde el presente, generar diversas relaciones a lo largo del tiempo y en diversos contextos, el Área de Colecciones emprende, junto con Niño de Elche, el proyecto *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* basado en la obra de uno de los autores fundamentales de la Colección, José Val del Omar. Con ello, el Museo propicia un acto de *relectura*, un ejercicio donde no existe un tiempo que podamos extraer del pasado, una narración compleja en la que se cruzan la ambivalencia y la experimentación entre ambos autores —abundando en los excesos y resistiendo la tentación de fijar sus tiempos y significados— con la que imaginar el futuro.

## El *Auto Sacramental Invisible* y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932-1952)

*Lluís Alexandre Casanovas Blanco*

Una de las características de la trayectoria de Niño de Elche, uno de los grandes renovadores de la escena flamenca contemporánea, es su atención a las tradiciones musicales y performativas en las que su trabajo se inscribe, revelando sus implicaciones políticas y sociales. En este caso, el artista recurre al imaginario sonoro y a la producción electroacústica del artista José Val del Omar cuyo reconocimiento, a pesar de sus intervenciones pioneras en diversos ámbitos, sigue reducido a sus trabajos cinematográficos. Niño de Elche, quien se había aproximado ya a Val del Omar en anteriores ocasiones, se centra esta vez en el *Auto Sacramental Invisible*, su única obra basada enteramente en medios sonoros y de la que solo se presentaron algunos fragmentos en 1952. El *Auto* supone la culminación de los experimentos en electroacústica —es decir, el almacenamiento, la amplificación o transformación, y la repetición del sonido a partir de medios eléctricos— a los que Val del Omar dedicó buena parte de la década de 1940, y en el que planteará algunas de las preocupaciones que marcarán su producción cinematográfica durante las siguientes décadas.

En este sentido, el *Auto* debe contextualizarse dentro de la introducción de la radiofonía y la fonografía, así como el papel de la escucha, durante la década de 1940 ante la consolidación de los medios dirigidos a la propaganda y la comunicación de masas en España. Esta obra, que adapta un género teatral barroco, se centra en las vicisitudes de una cultura moderna caracterizada por los medios de comunicación de masas. Estos medios, encarnados por Val del Omar como el Árbol del Bien y del Mal bíblico, pueden ser manipulados con diferentes objetivos que el autor juzga desde un punto de vista moral —una diatriba que finalmente resuelve con la reivindicación nostálgica de un pasado ideal sin ellos—; de la Granada de su

infancia. Para Val del Omar, el funcionamiento de la percepción —y en este caso, de la escucha— no es intrínseco al cuerpo del espectador sino el producto de la coyuntura histórica y de la evolución de las tecnologías de control del cuerpo<sup>1</sup>. En línea con las vanguardias, Val del Omar alabará en sus escritos la capacidad de medios como el cine o, en este caso, la radio o la fonografía para adecuarse a las capacidades psicológicas y perceptivas del espectador contemporáneo; a su vez, este potencial puede manipularlo psicológicamente para convertirlo en un consumidor o ente más de la masa.

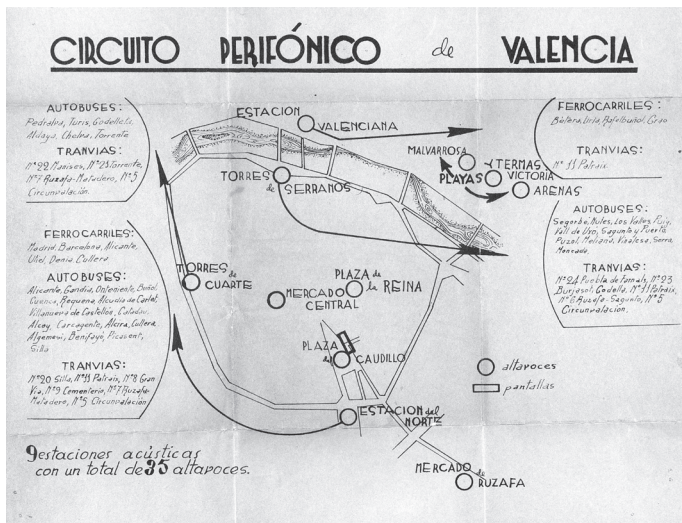
Desde el inicio de su carrera en Madrid en la década de 1930, Val del Omar mostró ya un interés por las posibilidades intelectuales y artísticas de la electroacústica. Durante la Segunda República, el acceso a tecnologías de registro sonoro como el fonógrafo revolucionó la difusión y experimentación con la música y la voz. En 1931, el filólogo Tomás Navarro Tomás creó, a imagen y semejanza de otros centros europeos, el Archivo de la Palabra cuyo objetivo era registrar y catalogar el habla, la música y los romances con el propósito de formalizar un estudio sistemático de la evolución del castellano oral. Además, la popularización del fonógrafo coincide con el proyecto de “educación de las masas” de la Segunda República, en el que se enmarcan las Misiones Pedagógicas, que contaban con un Servicio de Música que proporcionaba un fonógrafo a los pueblos que visitaba, así como varios discos para intercambio con los pueblos vecinos<sup>2</sup>. Val del Omar colaboró con las Misiones como técnico cinematográfico y encargado del Museo del Pueblo entre 1932 y 1934.

El inicio de la Guerra Civil consolidó la electroacústica y la radiofonía como instrumentos de propaganda política, en un proceso análogo al que se aceleró en otros países europeos al albor de la Segunda Guerra Mundial. El almacenamiento, la amplificación, la repetición y la difusión de la voz fueron elementos claves para persuadir al ciudadano y lograr su adscripción o rechazo a determinados postulados ideológicos. Ambos bandos fueron conscientes del poder de la palabra hablada, como se puede apreciar en los famosos

discursos de Queipo de Llano en Radio Sevilla, la fundación de Radio Nacional de España en Salamanca por parte de Millán Astray, o la introducción de altavoces para lograr la rendición del adversario en el campo de batalla en ambos bandos. No en vano, se ha identificado la consolidación de la electroacústica como el origen de la reorganización del espectáculo como instrumento de poder, un origen a la vez indisoluble del auge de los totalitarismos<sup>3</sup>.

Acabada la guerra, el sonido desempeñó un papel primordial en el sometimiento de la población por parte del régimen franquista. Dentro de diferentes iniciativas para conseguir este dominio, cabe destacar el Circuito Perifónico de Valencia, un hilo radiofónico urbano ideado por Val del Omar en 1939 para emitir propaganda política y publicidad comercial en lugares estratégicos de la ciudad. “Los altavoces, terminada la guerra”, reza uno de los folletos que promocionaban el circuito, “[...] se repliegan a la ciudad, pero no para desintegrarse y manchar su pureza —ganada a la intemperie y en el peligro— con la atmósfera de acetileno humeante y chillona de las verbenas, sino para, ordenados y disciplinados, formar militarmente en las filas apretadas de los instrumentos que cooperan a la reconstrucción nacional”<sup>4</sup>. A diferencia de la propaganda visual, que exige la atención del ciudadano, la radio muestra una gran capacidad de penetración ante una audiencia pasiva; como se dice en el folleto, el Circuito “aprovecha los descuidos del transeúnte y le infiltra insensiblemente nuevas ideas”<sup>5</sup>. Es precisamente el equipo técnico responsable del Circuito el que se encargará de la que, tal vez, sea la instalación electroacústica más sofisticada en España hasta aquel momento: la realizada para la Concentración de la Falange en Valencia en abril de 1940, un evento señalado por varios historiadores como la manifestación de la posguerra más próxima a las grandes concentraciones fascistas en Alemania e Italia<sup>6</sup>.

Influido por el Archivo de la Palabra, Val del Omar fundó en 1942 la Corporación del Fonema Hispánico<sup>7</sup>, servicio basado en una técnica de registro fotoeléctrico tomado del cine que permitía, según el



José Val del Omar (en colaboración con Francisco Otero y los hermanos Víctor y José López Ruiz), "Circuito Perifónico de Valencia: 9 estaciones acústicas con un total de 35 altavoces", 1940

Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía  
 © Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga

artista, la recopilación de locuciones en lengua castellana de manera más económica y eficiente que sistemas preexistentes. En el escrito programático del proyecto, Val del Omar explicó que, debido a que “nuestra cultura y memoria son preferentemente visuales”, nuevos instrumentos como “el Fonógrafo, y la Radio, trayéndonos la novedad, la sensación todavía poco meditada del *documento* del sonido en el mundo —con una acústica que nos incita a palpar el espacio y a definir el movimiento— nos estimula[n] [*sic*] a saltar irremisiblemente por el arco reflejo, a la memoria y a la representación visual”<sup>8</sup>. Es decir, la introducción del “*documento* del sonido”, su inscripción eléctrica, desencadena procesos perceptivos inéditos en un espectador acostumbrado a los códigos visuales del espectáculo, substituyendo la planeidad de las imágenes por nuevas sensaciones táctil-espaciales. Ante “el cúmulo de posibilidades

técnicas” desarrolladas por las industrias anglosajonas, escribió Val del Omar, España y el castellano —“conducto de una clave mística”— presentan una alternativa al espectáculo audiovisual con fines únicamente comerciales<sup>9</sup>.

Durante la década de 1940, la industria fonográfica y el cine investigaron las posibilidades de la espacialización del sonido electroacústico, principalmente el sonido biaural o estereofónico. Entendido como mejor adaptado a la distribución a derecha e izquierda de nuestros oídos, se ensayó su aplicación en el cine para representar de modo ilusionista el espacio de la imagen en la pantalla. Aunque la estereofonía no se implantó de un modo generalizado hasta principios de los cincuenta, Hollywood tanteó el sonido biaural en experimentos como *Fantasia* (1940), de Disney, con altavoces en el centro, a derecha e izquierda de la pantalla. En 1945, Val del Omar desafió estas iniciativas con la patente de su *diafonía*, un sistema por el que un segundo canal situado detrás de la sala, a la espalda del espectador, introducía sonidos no relacionados con la fuente sonora de la pantalla. En línea con el cine de las vanguardias, Val del Omar pretendía explorar cómo la disyunción entre la imagen y el sonido activaba procesos perceptivos en el inconsciente del espectador. El artista alineaba la diafonía con los modelos psicofísicos de la tradición estética europea, oponiéndola a la experiencia “primaria, sensorial, física” de la estereofonía, que asocia a Estados Unidos<sup>10</sup>.

La consolidación, en la segunda mitad de la década de 1940, de nuevos formatos radiofónicos —principalmente, la radionovela y el radioteatro— impulsaron una creciente experimentación con la voz, tanto desde un punto de vista dramático como su explotación electroacústica con finalidades artísticas. En este contexto Val del Omar se incorporó como técnico a Radio Nacional de España en 1946. El artista fundó en esta institución el Laboratorio de Electroacústica Experimental de la Dirección General de Radiodifusión, desde donde investigó las posibilidades de alteración del sonido registrado con el objetivo de conferirle características espaciales como el eco o la reverberación<sup>11</sup>.



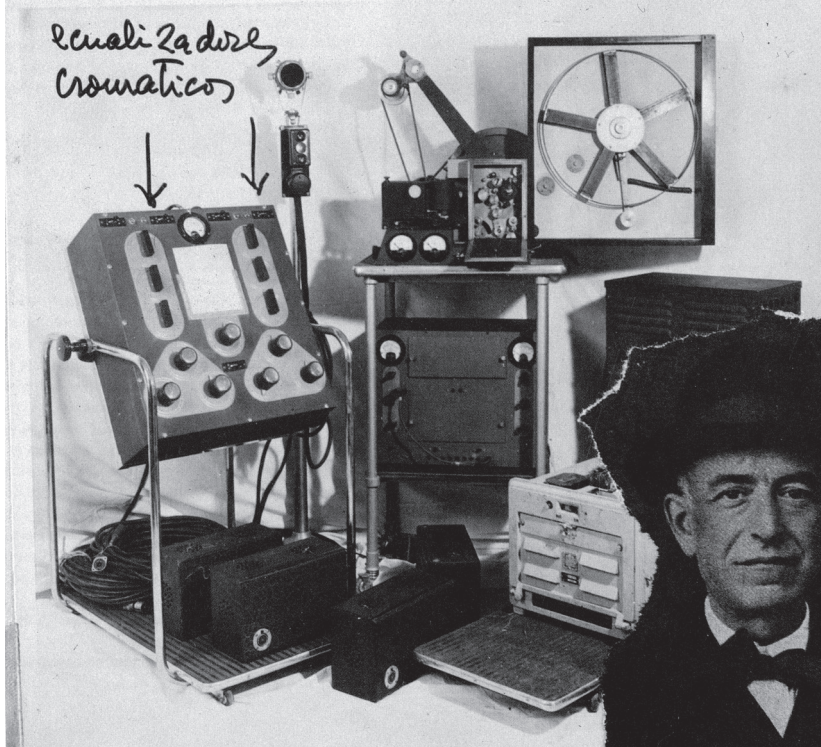
E S P A Ñ A necesitaba

- : disponer de un instrumental técnico y de gran latitud
- : un sensibilizador capaz de recrear poéticamente todos los fonogramas que le vinieran del mundo hispánico para su esquema, difusión, y archivo.

Año 1949

equipo Altezgracia

Equalizadores  
Cromáticos



José Val del Omar, collage, 1949

Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía

© Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga

A partir de 1948, Val del Omar continuó con sus experimentos electroacústicos cuando se integró como técnico audiovisual en el Instituto de Cultura Hispánica. Su incorporación coincide con la introducción en España del magnetófono, un instrumento que facilitaba el almacenamiento y emisión en diferido de registros sonoros. Fundado en el año 1945, el Instituto de Cultura Hispánica buscaba reestablecer lazos culturales y políticos con las antiguas colonias españolas en América Latina y Filipinas ante el aislamiento generalizado del Régimen después de la derrota del Eje. Esta institución privilegió el uso común de la lengua castellana a través de la creación de centros análogos desde donde organizar la circulación de publicaciones y grabaciones magnetofónicas en castellano entre España y sus excolonias.

En el momento de su llegada al Instituto de Cultura Hispánica, Val del Omar insistió a su director, Alfredo Sánchez Bella, en la necesidad de realizar unos “Mensajes de Religiosidad Civil Hispánica”<sup>12</sup>. En los años siguientes, el artista experimentará con el formato teatral del auto sacramental, un género dramático propio de la Contrarreforma española, tradicionalmente representado durante el Corpus Christi, que se basa en el uso de alegorías<sup>13</sup>. Utilizado como instrumento educativo para reivindicar un férreo catolicismo tradicional frente al auge del protestantismo, su marcado carácter propagandístico y su aparatosa visualidad chocaron con el desarrollo de la Ilustración a finales del siglo XVIII, lo que llevó a la prohibición del formato. Recuperado a principios del siglo XX, el auto será secularizado por las vanguardias —el más célebre ejemplo de esta recuperación es la puesta en escena de *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Federico García Lorca y protagonizada por la compañía La Barraca en 1932—. Después de la Guerra Civil, el franquismo se apropió de este género, rescatando su sentido religioso original y como reivindicación de la cultura del Siglo de Oro<sup>14</sup>. Val del Omar transgredió este formato para convertirlo en una pieza “invisible”, principalmente sonora.

EL MENSAJE DE GRANADA

desarrollo

dos canales *palmas*  
*si ples*  
A

1.-  
x m. 2.

*Organo Valenciano trompetas*  
~~Palmas~~, resonancia galeria.

canal: A  
altavoz: 3

A

2.-  
y m. 2.

Variación de la luz en la sala.  
Al fondo, se ilumina una lámpara votiva.

AB

3.-  
x m. 2.

~~Nombre, enérgico:~~  
"Del principio al fin..."

canales: AB

altavoces: 4 a 3

4.-  
x 1

~~Voces resonantes, como un trueno, envolventes:~~  
" A U M ... "

canales: AB

altavoces: 2 - 6 - 5 - 7

5.-

~~Timbales, rítmicas, obsesivas,~~  
hasta el n° 9.

canales: AB

altavoces: 7

AB

6.-  
x 1

Hombre (2\*), dogmático:  
"¡Alégrate de tu cansancio!"

canales: A

altavoces: 3

7.-  
x 1

Hombre anterior, más sexual:  
"¡Alégrate del rojo de tus pasiones!"

canales: A

altavoces: 3

8.-  
x1

Hombre anterior, con voz sexual,  
femenina, silbante como el de la  
serpiente:

canales: A

"/Alégrate del dolor y del pla-  
cer/"

altavoces: 3

9.-  
x1

Hombre anterior, muy silbante:

canales: A

"/Alégrate de poder ser Dios/"

altavoces: 3

10.-  
x1

Hombre anterior, silbante, con  
ecos, modulando en crescendo:

canales: A - B

- recuerdos  
- respiraciones

"Dios \_\_\_\_\_ altavoz: 5  
 poder \_\_\_\_\_ altavoz: 3  
 ser \_\_\_\_\_ altavoz: 6  
 Dios \_\_\_\_\_ altavoz: 4  
 poder \_\_\_\_\_ altavoz: 5  
 Dios \_\_\_\_\_ altavoz: 6  
 " " 7

contrario

Girando vertiginosamente.

A partir del primer 'ser', em-  
pezan a fundirse respiraciones que  
van acelerándose.

11.- *Continuación de*

Respiraciones aceleradas, de un  
hombre y de una mujer, de nuestros  
primeros padres.

canales: A - B

4-3

analisis  
a fondo

Respiraciones prolongadas, horizon-  
tales. Aspiraciones que silban has-  
ta un plano de aproximación máxima  
en que el silbido aspirante sexual  
prolongado, degenera en soplo de  
fuego que nos ciega, quema y corta  
a nuestro alrededor por la cintura,  
confundiéndose con un desgarrro del  
mundo todo que nos rodea y que en  
este instante se abre en sus entra-  
ñas, dejando caer a la materia y e-  
levarse el espíritu.

altavoces: 4  
5  
6  
3

13.-

Tímbricas prolongadas, rítmicas  
Pitido interrumpido, enervante.

canales: B - A

altavoces: 7  
altavoz: 2

El *Auto* empezó a ser esbozado durante una visita de Val del Omar a su Granada natal en 1949. El artista redactó la versión definitiva en febrero de 1951, dio la pieza por concluida en septiembre de ese mismo año<sup>15</sup> y, en mayo de 1952, presentó en el Instituto de Cultura Hispánica fragmentos del *Auto Sacramental Invisible*, con el subtítulo de *El mensaje de Granada*, además de otros de sus trabajos audiovisuales<sup>16</sup>. A pesar de que Val del Omar no insistirá en esta dirección, el *Auto Sacramental Invisible* debe entenderse como una intervención pionera y ambiciosa para establecer la electroacústica como medio de expresión artística.

### *Altavoces votivos y explosiones nucleares*

La “representación sonora” del *Auto* de Niño de Elche rescata de un substrato histórico e intelectual muy específico cuestiones identitarias, espirituales e intelectuales de plena vigencia que atraviesan también su propio trabajo como músico y artista de performance. Por esta razón, su “representación sonora” se fundamenta en un análisis comparado de las cuatro versiones existentes del guion, todas fechadas en febrero de 1951, en las que se habla de un auditorio completamente a oscuras, iluminado puntualmente por lámparas votivas, con un total de catorce canales de reproducción<sup>17</sup>. En la pieza de Niño de Elche, sonidos fantasmagóricos se desplazan por los vestigios de un auditorio casi a oscuras. Esta escenografía se aproxima simultáneamente a momentos históricos distintos. Por un lado, recrea la presentación del *Auto* en el auditorio del Instituto de Cultura Hispánica en mayo de 1952. Por otro lado, este espacio apela, de manera más abstracta, al imaginario tecnológico-ritual —o “mecamístico”— que Val del Omar desarrolló durante las décadas de 1940 y 1950; un imaginario, en sintonía a veces, otras veces en connivencia, con la reaccionaria cultura oficial de la época.

Al entrar en la instalación, el visitante descubrirá, recortada contra las características bóvedas del Edificio Sabatini, una estructura

alámbrica colonizada por marañas de cables, focos y bombillas empalmados con regletas y enchufes. De esta infraestructura cuelgan catorce altavoces cuyos pabellones se precipitan desafiantes sobre el visitante, como hicieran los altavoces militarizados de *La Voz del Frente* o del Circuito Perifónico. Ornamentados con bombillas de feria —características, como apuntara el crítico Juan Eduardo Cirlot, del entretenimiento de la España de la posguerra—, los altavoces se transforman en lámparas votivas. Este ensamblaje de componentes eléctricos, sonoros y lumínicos remite a los lugares de producción —a medio camino entre un laboratorio científico y un taller mecánico— en los que Val del Omar trabajó durante diferentes etapas de su carrera<sup>18</sup>. En el contexto de las vanguardias, este tipo de instalaciones no solo devinieron espacios de experimentación artística sino también lugares donde imaginar la transformación psicofisiológica del espectador. No en vano, el periodista Luis T. Melgar comparó uno de estos laboratorios con el “gabinete del Doctor Caligari”<sup>19</sup>.

El perímetro de la sala se encuentra cubierto por un telón, parecido al que se instaló para mejorar la acústica del auditorio del Instituto de Cultura Hispánica. Este elemento, tejido especialmente para la instalación sonora de *Niño de Elche*, contiene un estampado cuya legibilidad varía según el movimiento, la perspectiva y la atención del espectador. Su diseño ilustra la dialéctica vida-muerte presente en el *Auto*, recurriendo a algunos de los imaginarios que Val del Omar describe en sus guiones. Por un lado, el telón arranca con una alusión a las especies que habitan el Generalife, retratadas obsesivamente por Val del Omar en muchas de sus películas<sup>20</sup>. En su ascenso, esta “historia natural” de la Alhambra se disuelve en texturas abstractas que aluden a otra de las preocupaciones que atraviesan el *Auto*: las texturas de la parte superior del telón proceden de fotografías de alta velocidad tomadas por el Laboratorio Nacional de Los Álamos milisegundos después de las primeras pruebas nucleares realizadas en el desierto de Nuevo México, Estados Unidos, en 1945. Estas imágenes representan la *destrucción* de esta “historia” con que amenaza el desarrollo de

la energía atómica después de la Segunda Guerra Mundial. Para Val del Omar, los nuevos avances científicos en materia nuclear constituyeron un cambio de paradigma destinado a revolucionar la estética y el pensamiento; según escribió en 1952, “ya va siendo hora de que esta incipiente técnica nuclear nos proporcione una amplia base física a nuestro pensamiento, nos aporte una lógica expansiva”<sup>21</sup>. El *Auto* inaugura la investigación que busca identificar la estética adecuada a esta nueva era. El telón adquiere en la instalación de Niño de Elche un significado ambivalente. Por un lado, el conjunto recuerda a los tapices, cortinas gruesas y murales que el régimen privilegió en algunos de sus primeros interiorismos oficiales, donde fueron empleados por su carácter decididamente antimoderno<sup>22</sup>. Por otro lado, no podemos olvidar que el uso de estos elementos durante los años cuarenta y cincuenta —cuando numerosos locales se transformaron en cines— respondía a requerimientos acústicos, determinados por el discurso arquitectónico funcionalista moderno.

La escenografía de la pieza de Niño de Elche, en definitiva, explora espacialmente las diferentes tensiones presentes en el trabajo de Val del Omar —las dicotomías modernidad-antimodernidad, control-emancipación, poder-contrapoder, cultura oficial-cultura popular— revisando su vigencia en el contexto de los actuales desafíos a la globalización de la cultura. Con su representación sonora sobre Val del Omar, Niño de Elche no solo ofrece al visitante un acercamiento a la producción sonora más desconocida de este artista sino que, como su trabajo anterior, pone al descubierto las implicaciones políticas de aquello que escuchamos, y de cómo lo escuchamos.

## Notas

- 1 En este sentido, el trabajo de Val del Omar ilustra procesos como los que analiza el historiador del arte Jonathan Crary, quien explora la construcción de la percepción visual y de la atención en la modernidad como mecanismo biopolítico de control. Véase Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999 [Trad. cast. de Yaiza Hernández Velázquez, *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008].
- 2 El encargado de este servicio, el musicólogo Eduardo Martínez Torner, servía a la vez como investigador en el Archivo de la Palabra, aprovechando algunos viajes con las Misiones para grabar el habla y romances de estos pueblos.
- 3 Esta convergencia ha sido señalada por diversos autores, entre ellos los filósofos de la llamada Escuela de Frankfurt y el cineasta francés Guy Debord.
- 4 José Val del Omar *et al*, *Circuito Perifónico. Ventana Cinegráfica. Falla Ambulante. Radio Mediterráneo. Creaciones Movisono*, Valencia, La Semana Gráfica, 1940, s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 5 *Ibíd.* Val del Omar reflexiona sobre la problemática de su participación política en su escrito posterior “El camino de la Deformación”, s. f. Archivo José Val del Omar en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 6 “Como ejemplo demostrativo de la capacidad técnica del Circuito está la instalación amplificadora de sonido verificada en Valencia con motivo de la magna concentración provincial de F.E.T. y de las J.O.N.S. el 21 de abril del corriente año. / Constaba de cuarenta y cinco focos de sonido distribuidos estratégicamente. Se emplearon en ella más de quince kilómetros de hilo, cuarenta y cinco altavoces y un conjunto de amplificadores con un total de 600 vatios de salida”, en José Val del Omar *et al*, *Circuito Perifónico*, óp. cit. Para una descripción de esta manifestación, véase Ismael Saz Campos, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 13-34.
- 7 En un texto de la década de 1980, Val del Omar insistió en la importancia del Archivo de la Palabra en la formulación de la Corporación del Fonema Hispánico. José Val del Omar, “Sobre la Corporación del Fonema Hispánico a los 38 años de proponerla”, s. f., s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 8 *Ibíd.* p. 14.
- 9 *Ibíd.*, p. 12.
- 10 José Val del Omar, “La diafonía es un nuevo sistema”, 1944, p. 1. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 11 Entre otras iniciativas desarrolladas en Radio Nacional de España, Val del Omar se atribuye la grabación de diversos anuncios, la puesta en marcha del “primer archivo histórico en cintas fotoeléctricas” o la introducción del “primer sistema español de reverberaciones y ecos”. José Val del Omar, “Currículums y listados de trabajo. Listado de trabajos 2”. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 12 José Val del Omar, “Carta 1951 sept. 24, Madrid, a Alfredo Sánchez Bella, Madrid”, s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.



- 13 Walter Benjamin vio en el uso de la alegoría que hacía el auto sacramental la posibilidad de un arte no-realista nuevo, de una modernidad alternativa a la planteada por los simbolistas del siglo XIX. Véase Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millares, Taurus, Madrid, 1990.
- 14 En todo caso, como la historiadora Carey Kasten ha apuntado, la reapropiación del auto sacramental por parte del franquismo mantiene algunas de las actualizaciones estéticas y conceptuales introducidas por las vanguardias en este género durante la Segunda República. Véase Carey Kasten, *The Cultural Politics of Twentieth-century Spanish Theatre: Representing the Auto Sacramental*, Lanham, Bucknell University Press, 2012, pp. 11-68.
- 15 Existen un total de cuatro versiones del guion del *Auto Sacramental Invisible*, en este momento depositados como parte del Archivo José Val del Omar en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 16 El programa también incluía la proyección de *Liberación de Valencia*, un documental sobre la toma de Valencia a manos del Bando Nacional rodado por Val del Omar en 1939, y una muestra de los programas sobre América Latina elaborados con el *Diamagneto*, una invención de Val del Omar que sincronizaba la proyección de diapositivas y sonido.
- 17 A posteriori, Val del Omar explicará que el guion del *Auto* contenía “órdenes de luminotecnia, olor y llamas” pero no hay ninguna indicación a este respecto en los guiones que se han conservado. José Val del Omar, “Currículums y listados de trabajo. Currículum 1”, p. 3. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 18 Son los siguientes: el Laboratorio de Electroacústica Experimental que el cineasta afirma haber fundado en Radio Nacional de España en 1949 (y del que no existe ninguna fotografía); el Laboratorio Audiovisual del Instituto de Cultura Hispánica que Val del Omar estableció en 1953; el sótano habilitado como plató durante el rodaje de *Fuego en Castilla* en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid en 1959; el malogrado laboratorio de la Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía en Madrid en la década de 1960; o la magna síntesis de todos estos espacios, el célebre Laboratorio P.L.A.T. (Picto-Lumínica-Audio-Táctil), donde el cineasta pasó recluso los últimos años de su vida.
- 19 Luis T. Melgar, “He Vivido 15 días en el Gabinete del Dr. Caligari”, en *Film Ideal*, nº 19, mayo de 1958, reproducido en Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar (eds.), *Val del Omar: sin fin*, Granada, Diputación de Granada, 1992, p. 183.
- 20 Se representan animales como la abubilla, el cernícalo, la rana, la tortuga o la mariposa; vegetales como la granada, el lirio, el rosal, el limonero y el naranjo, u hongos como las sombrillas. Muchas de estas especies aparecen en películas de Val del Omar centradas en Granada y la Alhambra, como *Vibración de Granada* (1934-1935), *Aguaespejo granadino* (1953-1955) —donde las tortugas protagonizan numerosas escenas— o *Variaciones sobre una Granada* (ca. 1979).
- 21 José Val del Omar, “Que estoy soñando”, 1952, s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 22 Sobre esta reivindicación de lo “señorial antiguo” por parte de la burguesía en la década de 1940, véase Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 148.

## PROYECTO

Niño de Elche

### EQUIPO

Miguel Álvarez-Fernández:

guion, diseño sonoro  
y producción musical

Lluís Alexandre Casanovas Blanco:

contextualización histórica,  
guion y diseño arquitectónico

Carlos Marquerie y David Benito:

iluminación

Juan Andrés Beato:

ingeniería de sonido

## ARCHIVO JOSÉ VAL DEL OMAR

Gonzalo Sáenz de Buruaga

Piluca Baquero

*José  
Val del Omar*

Archivo Val del Omar

## EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR EL ÁREA DE COLECCIONES

### JEFA DEL ÁREA DE COLECCIONES

Rosario Peiró

### PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN

Almudena Díez García

## FOLLETO

### JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES

Alicia Pinteño

### COORDINACIÓN

Almudena Díez García

### EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Mercedes Pineda

Ruth Gallego

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Julio López

### FOTOGRAFÍAS

Joaquín Cortes y Román Lores

pp. 12-17

Portada

Cortina *Auto Sacramental Invisible*,

de Lluís Alexandre Casanovas Blanco con Matteo Caro y Luis Lecea

Fotografía de Juan Carlos Quindós

# Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

## Sede principal

### Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

### Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n  
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)

### Horario

De lunes a sábado y festivos  
de 10:00 a 21:00 h

### Domingo

de 10:00 a 14:30 h

Martes cerrado

Las salas de exposiciones  
se desalojarán 15 minutos  
antes de la hora de cierre



Programa educativo  
desarrollado con el patrocinio de:

