

SEÑAS DE IDENTIDAD
PINTURA Y REGIONALISMO EN ARAGÓN
(1898-1939)



Alberto Castán Chocarro



SEÑAS DE IDENTIDAD PINTURA Y REGIONALISMO EN ARAGÓN (1898-1939)

El debate intelectual y artístico de las primeras décadas del siglo XX estuvo marcado en España por las disquisiciones en torno a la identidad nacional. La auténtica naturaleza de lo español y el modo en que entraba en relación, o conflicto, con la singularidad de cada una de sus regiones fue motivo de abundantes reflexiones, pero también uno de los asuntos más habitualmente tratados por la plástica. *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)* estudia el modo en que este proceso se desarrolló en el contexto aragonés. El aragonesismo político y cultural, dotado de una serie de estructuras de fomento y difusión, condicionó la obra pictórica de toda una generación de artistas de cuyo análisis, junto al del contexto en que se desarrolló, se ocupa la presente publicación.



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3552>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

SEÑAS DE IDENTIDAD
PINTURA Y REGIONALISMO EN ARAGÓN
(1898-1939)



Alberto Castán Chocarro



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2016

Publicación número 3473
de la Institución Fernando el Católico
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es
www.ifc.dpz.es



© Alberto Castán Chocarro
© De la presente edición, Institución Fernando el Católico.

Fotografías

Archivo Adriano del Valle. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Archivo Municipal, Ayuntamiento de Zaragoza; Ayuntamiento de Fraga; Ayuntamiento de Tarazona; Ayuntamiento de Zaragoza; Bantierra; Cámara de Comercio de Zaragoza; Colección Arango, Madrid; Colección familia Acín; Colección J. M. Pérez Latorre; Diputación Foral de Bizkaia; Diputación Provincial de Zaragoza, Archivo Servicio de Restauración; © Emile Bernard, VEGAP, Zaragoza, 2016. Fondo del Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro; Fondo Luis Gandú. Servicio de Archivos y Bibliotecas, Diputación de Zaragoza; Herald de Aragón; © Ignacio Zuloaga, VEGAP, Zaragoza, 2016; Fundación Joaquín Costa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca; José Garrido. Museo de Zaragoza; Martín Durbán © Museu Marítim de Barcelona; Musée des Beaux-Arts, Rennes; Musée d'Orsay, Paris. ©photo musée d'Orsay; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Museo de Huesca. Fernando Alvira; Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo; The Hispanic Society of America, New York; Universidad de Zaragoza.

ISBN: 978-84-9911-393-7

Depósito legal: Z 734-2016

Preimpresión: Lettera

Impresión: Litocian, S.L.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

A Mario y Ana Mari

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
PREFACIO. EL REGIONALISMO PLÁSTICO	
CONTEXTO SOCIAL Y PREMISAS ESTÉTICAS	15
Un lenguaje internacional	17
El regionalismo en España	25
EL ARAGONESISMO	39
Aragón regeneracionista: el cambio de siglo	42
Las exposiciones y el progreso regional (1885-1908)	47
El debate identitario a través de la prensa regional	56
Itinerarios del regionalismo político	62
El regionalismo, la cultura y el compromiso de los artistas	69
LA CULTURA ARTÍSTICA DEL REGIONALISMO	81
Ideólogos del regionalismo plástico	84
La imagen (construida) de Aragón	96
Plataformas de fomento y difusión artística	109
<i>Lugares y medios para la formación</i>	111
<i>Concursos y encargos</i>	118
<i>Espacios de exposición</i>	125
<i>El Ateneo y el Centro Mercantil, Industrial</i> <i>y Agrícola de Zaragoza</i>	130
<i>Las asociaciones de artistas</i>	134

LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN.....	147
Arte y artistas en el cambio de siglo: el modernismo plástico.....	150
Primeras formulaciones del regionalismo: Gárate y Marín Bagüés.....	161
La <i>Exposición Hispano-Francesa</i> de 1908, celebraciones paralelas y ambiente posterior.....	166
Las exposiciones regionales de Bellas Artes (1911-1913).....	175
Los pintores regionales hacia 1914.....	181
<i>Parainfo</i> y la Exposición Regional de 1915.....	185
El emocionismo de Rafael Barradas.....	196
Zuloaga y los artistas aragoneses.....	204
La decoración del Centro Mercantil de Zaragoza entre 1914 y 1920.....	217
Exposiciones en el Centro Mercantil: Julio García Condoy, Ángel Díaz Domínguez y José Bueno.....	227
Miguel Viladrich: pintor de Aragón.....	237
La <i>Exposición Hispano-Francesa</i> de 1919.....	243
Lo regional en la obra final de Félix Lafuente.....	255
La Asociación de Artistas Vascos en Zaragoza.....	258
La Asociación de Artistas Aragoneses.....	263
Naturaleza y ciudad en Rafael Aguado Arnal.....	274
Manuel León Astruc, el retrato elegante.....	279
El regionalismo de Ramón Acín.....	284
La recepción del arte nuevo.....	289
La exaltación costumbrista de Juan José Gárate.....	296
La nueva figuración de Martín Durbán.....	300
Vicente Rincón: experimentación vanguardista y realismo regional.....	306
Ángel Díaz Domínguez en la Confederación Hidrográfica del Ebro: nuevas visiones de la región.....	316
Los Salones Regionales de Bellas Artes y la nueva generación de pintores.....	325
Últimas expresiones del regionalismo plástico: Marín Bagüés y Aguado Arnal.....	340
En guerra.....	347

ARTISTAS	355
Félix Lafuente	357
Juan José Gárate	358
Ángel Díaz Domínguez	360
Francisco Marín Bagüés	362
Rafael Aguado Arnal	363
Miguel Viladrich	365
Ramón Acín	366
Julio García Condoy	368
Manuel León Astruc	369
Justino Gil Bergasa	371
Vicente Rincón	372
Joaquina Zamora	374
Félix Gazo Burriel	375
Ramón Martín Durbán	376
BIBLIOGRAFÍA	379

PRESENTACIÓN

Al tiempo que el regeneracionismo planteaba una salida a la crisis económica, política y social que caracterizó el final del siglo XIX, el territorio español asistía a un proceso de autoafirmación cultural que, en el ámbito de la plástica, propició el nacimiento de lo que hemos convenido en denominar pintura regionalista. Un fenómeno complejo que en Aragón precisaba de un análisis en profundidad como el que, en estas páginas, se ofrece.

De tan sugerente asunto trata este libro que me complazco en presentar y que constituye la parte esencial de la Tesis Doctoral defendida brillantemente en la primavera de 2013 por Alberto Castán Chocarro. El esfuerzo en ella invertido se vio refrendado por la máxima calificación que los sabios profesores que la juzgaron —Gonzalo M. Borrás, Valeriano Bozal, Jaime Brihuega, Javier Pérez Rojas y Ernesto Arce— decidieron concederle. Ese esfuerzo había empezado casi nueve años antes cuando el joven estudiante, apenas terminada su Licenciatura en Historia del Arte, me expuso su deseo de dedicarse a la investigación y me otorgó la confianza de solicitar mi dirección. Poco tiempo después se instaló en el Museo de Zaragoza para estudiar la colección de pintura regionalista sobre la que versó su Diploma de Estudios Avanzados. Y aquel mágico lugar prendió con fuerza en la formación personal y profesional del joven investigador que ya no ha podido olvidar los sueños de los que están hechas las obras de arte.

Empezaba entonces una larga andadura que, pronto, mereció una beca de formación predoctoral, mientras ampliaba su formación con un Máster y estancias en Barcelona y Roma, hasta incorporarse como docente a la Universidad. Alberto Castán seguía cumpliendo el ritual que exige la academia a los jóvenes investigadores y que, en ocasiones, se convierte en una carrera de obstáculos tan difícil que sonroja a quienes deseamos fervientemente construir un mundo mejor. Solo que, por fortuna, no era

muy partidario de la ortodoxia imperante y siguió buceando entre la teoría y la praxis artística como buen discípulo de su directora y de algunos de los universitarios y profesionales que lo arroparon.

De entre aquel intenso debate, surgió el libro que el lector tiene entre sus manos y que constituye un brillante análisis del regionalismo artístico en Aragón entre 1898 y 1939. O, mejor, del proceso de construcción de la imagen identitaria de Aragón a comienzos del siglo XX, analizado en su contexto nacional e internacional. Porque Castán concibe la obra de arte como consecuencia de un complejo entramado en el que política, economía, sociedad y cultura con mayúsculas se dan la mano, sin olvidar por supuesto el genio creativo que, finalmente, la produce.

Desde esa perspectiva se ha organizado la publicación, que comienza con un sugerente preámbulo en el que se analiza el significado del regionalismo plástico, uno de los asuntos más espinosos y difíciles de tratar, que Alberto Castán argumenta con solvencia. Tras esta contextualización, se aborda la definición del aragonesismo a través del debate político y artístico que empezó con el regeneracionismo de fin de siglo, prosiguió con los intentos por vertebrar una escuela regional como signo de progreso regional, entre 1885 y 1908, y propició la corriente regionalista, en la que la creación artística ocupó un lugar estelar.

En este contexto, el autor prosigue con el análisis de la cultura artística regionalista producida en Aragón entre las fechas señaladas a través tanto de los protagonistas que contribuyeron a su definición —sus ideólogos— como de los instrumentos que emplearon para ello: es decir, las plataformas de fomento y difusión artística. Y ya, por fin, define en sus diversas vertientes lo que fue la Pintura Regionalista en Aragón a lo largo de ese amplio periodo, en el que se fueron sucediendo diferentes lenguajes artísticos, protagonizados por varias generaciones de artistas —desde Francisco Marín Bagüés a Miguel Viladrich o Ramón Martín Durbán—, a los que se alude de forma pormenorizada en el último capítulo del libro.

Se trata, en suma, de una valiosa aportación a la historiografía artística, no solo porque, como ya he avanzado, constituye una novedad que, además, equipara el fenómeno artístico producido en este territorio con el de otras regiones más conocidas y con mayor potencia política como el País Vasco o Cataluña, sino también por lo que supone de aportación metodológica.

En consecuencia, como directora del trabajo, no puedo sino expresar mi satisfacción por el resultado, por las discusiones intelectuales —siempre apasionadas— que lo han precedido y por la relación personal que hemos forjado a lo largo de estos años, durante los cuales Alberto ha pasado de ser el discípulo predilecto que se empeñaba en regalarme volúmenes de sus escritos en verano, para convertirse en un excelente colega. Siempre atento y colaborador.

Agradezco a la Institución Fernando el Católico y a su director, Carlos Forcadell, su disposición y complicidad para que la publicación vea la luz y hago votos para que la penosa situación por la que la ciencia y la investigación atraviesan no logre truncar el brillante futuro que Alberto Castán se merece.

Concha Lomba Serrano

Catedrática de Historia del Arte

Universidad de Zaragoza

PREFACIO

EL REGIONALISMO PLÁSTICO CONTEXTO SOCIAL Y PREMISAS ESTÉTICAS



«La obra de arte está determinada por el conjunto resultante del estado general del espíritu y de las costumbres ambientales»¹. Con este axioma el filósofo francés Hippolyte Taine trató de explicar en 1865 las condiciones de producción de la obra de arte. Su discurso, en el que la raza —entendida como una serie de disposiciones innatas y hereditarias—, el medio —tanto físico como geográfico y social, que puede modificar esa herencia— y el momento —la situación particular en el tiempo de la historia de una nación o una raza, el denominado *Zeitgeist*—, eran elementos condicionantes de toda creación artística, se convirtió en uno de los más invocados por la intelectualidad española del fin de siglo². Y no solo de España. Tal y como ha planteado Eric Storm, autores como Julius Langbehn, Maurice Barres o Ángel Ganivet, trataron de convertir un método «objetivo» de estudio histórico en una obligación subjetiva para el momento presente, pensando en construir de ese modo una cultura nacional auténtica³.

Un lenguaje internacional

Los procesos de construcción nacional habían marcado buena parte del siglo XIX, si bien fue hacia el último cuarto de la centuria cuando las reflexiones en torno a la necesidad de nacionalizar al pueblo se convirtieron en una de las prioridades de los ideólogos del nacionalismo. Era imperativo promover la implantación de un sentimiento de identidad colectiva que garantizara la salud y el futuro de viejos y nuevos Estados. De acuerdo con el famoso discurso ofrecido por Ernest Renan —otro de los autores más

-
- 1 TAINÉ, H., *Filosofía del arte*, Barcelona, Iberia, 1960, p. 34 (1ª ed. 1865).
 - 2 No solo en materia artística. Javier Tusell, lo ha señalado como uno de los pensadores más leídos por el fin de siglo español, apuntando que también su concepción de la nación como un «objeto de ciencia» fundamentado en el carácter, la Historia y la Naturaleza, se encuentra en la base del pensamiento de Unamuno, Ganivet, Prat de la Riva y Arana: TUSELL, J., «Historia y arte en la época regeneracionista», en *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98* [comisario: José Luis Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 19-27, espec. pp. 26-27.
 - 3 Cfr. STORM, E., *The Culture of Regionalism. Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2010, p. 8.

influyentes del periodo—, en La Sorbona, el 11 de marzo, de 1882 al calor de la reciente pérdida de Alsacia y Lorena a manos de Prusia, «una nación es un alma, un principio espiritual» y se fundamenta en dos aspectos: «la posesión en común de un rico legado de recuerdos» y «el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar la herencia que se ha recibido indivisa»⁴. Era necesario conservar ese legado y promover ese deseo, por lo que se sucedieron las invocaciones al carácter nacional y el espíritu del pueblo, que marcaban, en consonancia con lo expresado por Taine y sus innumerables seguidores, la creación plástica.

De ese modo, tal y como ha planteado John Hutchinson, los artistas del fin de siglo fueron esenciales en la formulación de una «cosmogonía nacionalista»⁵. Ellos habrían sido los encargados de articular un lenguaje visual acorde con los intereses de las naciones —«comunidades imaginadas», según la definición de Anderson⁶— y hacerlo llegar a una audiencia que era cada vez más amplia. Un asunto que, hasta fechas recientes, no ha recibido toda la atención requerida por parte de la historiografía especializada⁷; pese a que ya preocupó a pioneros de la disciplina como Heinrich Wölfflin. Este escribió un breve artículo titulado «Sobre el tema del arte nacional», en el que afirmaba de forma tajante que se podía hablar de la forma nacional como «una fuerza tangible y muy poderosa», por lo que la labor del historiador del arte consistía en «encontrar las fórmulas que den cuenta exhaustiva de los caracteres nacionales del arte», de modo que el pueblo pudiera ganar en «autoconocimiento»⁸. Si bien reconocía que, en última instancia, «los mayores valores del arte no coinciden con su calidad simplemente nacional».

4 RENAN, E., *¿Qué es una nación?: Cartas a Strauss*, Madrid, Alianza, 1987, p. 82 (1ª ed. 1882).

5 HUTCHINSON, J., «Cultural Nationalism and Moral Regeneration», en HUTCHINSON, J. y SMITH, A. D. (eds.), *Nationalism*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994, pp. 122-131.

6 Según la expresión utilizada por Benedict Anderson: ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. La de Anderson sería solo una entre las diferentes teorías sobre el nacionalismo como puede observarse en: SMITH, A.D., *Nacionalismo y modernidad. Un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Madrid, Istmo, 2000.

7 Como bien apuntan Michelle Facos y Sharon L. Hirsh en su introducción para: FACOS, M. y HIRSCH, S. L. (eds.), *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-15. Las autoras citan trabajos recientes como: BRETTELL, R., *Modern Art, 1851-1929*, Oxford, Oxford University Press, 1999; GREENHALGH, P. (ed.), *Art Nouveau 1890-1914*, London, Victoria & Albert Museum, 2000; ROSENBLUM, R., STEVENS, M., y DUMAS, A., (eds.), *1900: Art at the Crossroads*, London, Royal Academy, 2000; además de otros circunscritos a contextos nacionales específicos.

8 Aparecido originalmente en 1936 en la *Neue Zürcher Zeitung* e incluido en: WÖLFFLIN, H., *Reflexiones sobre Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988 (1ª ed. 1941).

En ese mismo contexto las ideas regionalistas jugaron un papel clave, siendo parte activa de los propios procesos de construcción de las identidades nacionales. El enfoque clásico en el estudio del regionalismo, propio de las décadas de 1960 y 1970, partía de la oposición existente entre las ideas de nación y región, entendiendo la primera como una fuerza dominante frente a la que era necesario reivindicar la propia especificidad. Sin embargo, durante las últimas décadas, autores como Alon Confino o Peter Haslinger, han entendido que lo nacional, lo regional y lo local, no son fuerzas inexorablemente opuestas, sino que se trata más bien de una «combinación e interinfluencia mutua entre las identidades y tramas de significados nacionales y regionales»⁹. Así, tal y como afirma Confino, «la identidad nacional no borró las identidades locales y regionales, sino que, por el contrario, las inventó, las reavivó e insufló nueva vida en ellas»¹⁰. Un proceso que se vivió muy intensamente en ese cambio de siglo en el que naciones y regiones de toda Europa eran «imaginadas» de forma prácticamente simultánea y con intereses más o menos convergentes, según los casos. Sin detrimento, claro está, de que determinadas aspiraciones regionalistas desembocaran en reclamaciones de carácter independentista.

Eric Storm ha observado hacia 1890 un cambio fundamental en la articulación de las ideas regionalistas en toda Europa, cuando alcanzó una relevancia sin precedentes y se extendió entre amplias capas sociales ajenas hasta entonces a este discurso¹¹. El estudio de la historia, la geografía y la arqueología; la creación de museos locales y nuevas sociedades de estudio; el excursionismo; la revisión de estilos arquitectónicos del pasado; la celebración de festivales folclóricos, ferias y exposiciones; la recuperación/reformulación de tradiciones; así como una nueva consideración de estas y otras expresiones de la cultura popular, contribuyeron a ilustrar y dotar de contenido a tales aspiraciones. Del mismo modo, las imágenes y narraciones ideadas por artistas y literatos, fueron señaladas por determinados ideólogos del regionalismo como esenciales para una fase de «preparación espiritual» necesaria para que la sociedad pudiera adentrarse después en

-
- 9 HASLINGER, P., «Nación, región y territorio en la evolución de la monarquía habsbúrgica desde la segunda mitad del siglo XVIII: reflexiones para una teoría del regionalismo», *Ayer [La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)]*, n.º 64, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons, pp. 65-94, espec. p. 92.
 - 10 CONFINO, A., «Lo local, una esencia de toda nación», *Ayer [La construcción de... op. cit.]*, pp. 65-94, espec. p. 92. De este autor también: CONFINO, A., *The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1997.
 - 11 STORM, E., «Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach», *European History Quarterly*, n.º 33 (2), 2003, pp. 251-265. Y también: STORM, *The Culture of Regionalism...*, *op. cit.* Storm alude también al trabajo del alemán Karl Ditt quien señala el regionalismo como una de las cinco formas culturales más importantes del periodo comprendido entre finales del siglo XIX y mediados del XX.

reivindicaciones de carácter político, económico o administrativo. Así sucedía, por ejemplo, en el *Manifiesto para la Solidaridad Gallega*¹² publicado tras la aparición de Solidaritat Catalana en 1906 y su triunfo electoral del año siguiente; o en el pensamiento de Jean Charles-Brun, principal representante del movimiento regionalista francés¹³.

La pintura regionalista no es sino la manifestación de un proceso cultural mucho más amplio en el que la reflexión en torno a las identidades nacionales y regionales ocuparon buena parte del debate intelectual y, por ende, artístico. Nación y región eran conceptos en proceso de revisión y las imágenes derivadas de ese entramado de identidades aún hoy se presentan cargadas de cierta ambivalencia. Sujetas a múltiples interpretaciones, fueron vistas como la expresión tanto de la unidad como de la diferencia, o de la perfecta reunión de ambos conceptos. Por tanto, no cabe excluir del ámbito de la pintura regionalista a aquellos autores cuyas imágenes se vieron como representativas de toda la nación. No cabría hablar de una pintura nacional frente a otra regional, puesto que ambas responderían a un mismo proceso. La pintura regionalista fue más la plasmación de las preocupaciones propias de una época, que un acto planificado de reivindicación política. De hecho, los principales representantes del regionalismo plástico no se implicaron directamente en los movimientos políticos homónimos, por lo que no se puede identificar, sin más, a unos y a otros. De lo que sí participaron los pintores fue de un regionalismo entendido como amor o apego por la identidad local.

Si a mediados del siglo XIX el sentimiento patriótico se expresó plásticamente a través de la pintura de historia, el final de siglo y las décadas que siguieron encontraron en el paisaje y el medio rural, en las tradiciones y el folclore, en los tipos populares y sus formas de vida, el espacio para la representación de los sentimientos colectivos de pertenencia. No era el momento de las grandes gestas, sino de la intrahistoria unamuniana. Se buscaba el espacio en el que el *Volkgeist* (espíritu del pueblo), exaltado por el romanticismo alemán, confluía con la idea de *Heimat* (patria local, terruño, aquello que conecta con el origen o la esencia). De modo que se recurrió a una arcadía rural, más o menos idealizada según los casos, como depositaria de la herencia material e inmaterial de incontables generaciones. Una respuesta, también, a los procesos de cambio a los que se veía sometida la sociedad moderna; así como al anhelo universalista que parecía preocupar a la vanguardia. Frente a esta última supuso una vía alternativa para la renovación plástica, mucho menos audaz, pero igualmente opuesta a los preceptos del academicismo.

12 *Manifiesto para la Solidaridad Gallega*, La Coruña, Tipografía y Papelería de F. García Ibarra, 1907.

13 CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918 (1ª ed. París, 1911).



Figura 1. Charles Cottet, *Mujeres de Plougastel en el perdón Sainte-Anne-la-Palud*, 1903, Musée des Beaux-Arts, Rennes.

El regionalismo pictórico fue, como se está viendo, un fenómeno internacional [figura 1]. Sorprende, sin embargo, la escasez de estudios comparativos que se han llevado a cabo; entre los que cabe destacar los realizados por Eric Storm¹⁴. Tal vez por los asuntos tratados y las inquietudes a que respondían, la bibliografía ha preferido centrarse únicamente en los contextos nacionales, pese a que, como señala Storm al comparar los casos francés, alemán y español, «the ideas, arguments, rhetoric and forms in which regionalism expressed itself in the three countries are very similar»¹⁵. La historiografía española, sin embargo, apenas ha prestado atención a esa dimensión exterior del fenómeno, preocupada por retratarlo como una reacción nacionalista y/o regionalista específicamente derivada de la crisis fin de siglo, sin atender demasiado a las relaciones existentes con autores y núcleos extranjeros¹⁶.

14 STORM, *The Culture of Regionalism...*, *op. cit.*; además de: VAN SANTVOORT, L., DE MAEYER, J. & VERSCHAFFEL, T. (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century. Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 160-181.

15 STORM, *The Culture of Regionalism...*, *op. cit.*, p. 15.

16 A este respecto hemos tratado de realizar aportaciones de carácter puntual como: CASTÁN CHOCARRO, A., «Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia, 1898-1940», en ARCE, E., CASTÁN, A., LOMBA, C. y LOZANO, J., C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 393-410; o en nuestra tesis doctoral, *Identidad, tradición y renovación: La pintura regionalista. Aragón (1898-1940)*.



Figura 2. Jean-François Raffaëlli, *La familia de John el Cojo, campesinos de Plougasnou* (1876), Musée d'Orsay, Paris. ©photo musée d'Orsay.

Se ha señalado a la pintura escandinava y de los países del Este europeo como la primera en conectar con las inquietudes del regionalismo¹⁷, con el noruego Erik Werenskiold (1855-1938), el sueco Anders Zorn (1860-1920), el finés Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), el checo Joža Uprka (1861-1940) e incluso, en otro marco geográfico, el italiano Ettore Tito (1859-1941). Y, sin embargo, pese a que todos ellos se inspiraran en mayor o menor medida en asuntos que podemos considerar propios del regionalismo, lo cierto es que participaron de una estética y unos intereses más propios del realismo finisecular. Un realismo *plenairista*, más preocupado por lo anecdótico, la captación del instante o los efectos de luz, que, en ocasiones, supo incorporar recursos técnicos propios del impresionismo. Un lenguaje del que participaron autores de toda Europa, y no solo de los países citados. Cabría añadir, por ejemplo, a los franceses Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929) y Émile Friant (1863-1932), vinculados a la escuela

17 STORM, *The Culture of Regionalism...*, *op. cit.*, p. 24.

de Nancy¹⁸; dado que ambos participaron de una versión actualizada del realismo costumbrista desarrollado por la generación precedente, con Jules Bastien-Lepage (1848-1884) y Jules Breton (1827-1906) a la cabeza.

En cualquier caso, los límites entre un lenguaje y otro resultan difíciles de establecer. Tal y como demuestran obras como *La familia de John el Cojo, campesinos de Plougasnou* (1876) de Jean-François Raffaëlli [figura 2], que reúne algunas de las características más propias del regionalismo pese a haberse pintado bastantes años antes de la articulación del lenguaje. En realidad, en el realismo y el naturalismo de las últimas décadas del siglo XIX se encuentran las bases del trabajo de no pocos regionalistas, algo especialmente visible en el núcleo alemán, formado por autores como Carl Bantzer (1857-1941), Ludwig Dettmann (1865-1944), Otto Heinrich Engel (1866-1949) o Fritz Mackensen (1866-1953)¹⁹; menos dados a la experimentación plástica.

Lo cierto es que, la retórica regionalista se impuso en el discurso de críticos e intelectuales en los últimos años del siglo, un momento en que diferentes artistas tanteaban no solo la estética del realismo, sino también fórmulas heredadas del impresionismo, el postimpresionismo, el simbolismo o el *art nouveau*. Fue entonces cuando entendemos que se articuló un nuevo lenguaje, más moderno y acorde con los gustos de la nueva centuria. Este, además de por sus innovaciones formales, se caracteriza por marcar las distancias respecto a un costumbrismo más o menos realista para adentrarse en visiones idealizadas de la región, aquellas que perseguían expresar la retórica identitaria propia del discurso intelectual del momento.

Si en el Reino Unido cabe citar a Frank Brangwyn (1867-1956) y en Irlanda a Paul Henry (1876-1958), en Francia destacaron Lucien Simon (1861-1945), Charles Cottet (1862-1924), Charles Milcendeau (1872-1919), Julien Lemordant (1878-1968) o Mathurin Méheut (1882-1948); quienes abundaron en escenas de inspiración bretona. Algo similar sucedió en Italia con el ambiente sardo retratado por Antonio Ballero (1864-1932), Giuseppe Biasi (1885-1945), Filippo Figari (1885-1973), Mario Delitala (1887-1990) o Stanis Dessy (1900-1996), entre otros²⁰. Dos regiones, la

18 De cuyos vínculos con el regionalismo se ocupó Richard Thomson en: THOMSON, R., «Regionalism versus Nationalism in French Visual Culture, 1889-1900: The Cases of Nancy and Toulouse», en HARGROVE, J. y McWILLIAM, N. (eds.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National Gallery of Art, 2005, pp. 209-221.

19 Según nómina establecida por Eric Storm que también cita a otros como: Felix Borchardt (1857-1936), Richard Hoelscher (1867-1943), Wilhelm Thielemann (1868-1924) y Paul Schultze-Naumburg (1869-1949): STORM, *The Culture of Regionalism...*, *op. cit.*, p. 24.

20 Sobre la pintura regionalista italiana: QUERCI, E., «Diversità-identità. La visione regionalista del Novecento», en *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900* [comisaria: Alida Moltoed], Roma, Artemide, 2006, pp. 19-25.

bretona y la sarda, cuyos tipos locales inspiraron a autores de toda Europa, pero en las que no se acaba la plástica regionalista de sus respectivos países. Si en 1909 el italiano Felice Casorati (1883-1963) presentaba a la Bienal de Venecia, *Le vecchie*, que la crítica relacionó con la obra de Zuloaga, el regionalismo fue componente clave de la *Exposición Internacional de Roma de 1911*, en la que tuvieron lugar la *Mostra Regionale ed Etnografica* y la *Mostra dell'Agro Romano*²¹. En esta última diversos pintores presentaron obras inspiradas en la campiña romana, como Giacomo Balla, que envió doce trabajos realizados justo antes de adentrarse en las experimentaciones del futurismo. Por su parte, el crítico francés André Salmon dedicó un capítulo completo de *La jeune peinture française* (1912) al «Renacimiento del paisaje francés», donde definió el regionalismo como uno de los «plus profonds sentiments de notre époque (...) facteur d'ordre, de raison, de beauté et bien capable de provoquer une révolution»²². Así, hablaba de «pintores de la tierra» en relación a autores como Charles Lacoste, Jules Zingg o Louis Charlot, quienes, como ha señalado Romy Golan, eran al mismo tiempo destacados en publicaciones atentas a lo regional como *L'Art et les Artistes*²³. Hasta América llegaron también los ecos del regionalismo, como sucedió en Argentina, donde, además de la buena recepción que tuvo la obra de no pocos autores españoles, se enfrentaron a similares cuestiones relativas a la identidad nacional que en los países europeos²⁴.

La necesidad de interrogarse sobre la propia esencia que acompañó al regionalismo plástico, tuvo mucho que ver con una respuesta ante situaciones de crisis política, social y cultural. Si en Francia el fracaso de 1870-1871 marcó las últimas décadas del diecinueve favoreciendo el despertar del regionalismo, en Italia y España la crisis finisecular se vio acentuada con las derrotas de Adua en 1896 y Cuba en 1898; respectivamente. Nuevos momentos de incertidumbre favorecieron sentimientos similares; incluso cuando se salió victorioso, como en el caso de Francia e Italia tras la I Guerra Mundial. En Francia, autores como Christopher Green o Romy Golan se han referido a la relación existente entre las premisas del retorno al orden y una ideología regionalista que demandaba el regreso a las propias raíces²⁵. Así, la obra de anteriores vanguardistas como André Derain (1880-1954), Roger de la Fresnaye (1885-1925), Auguste Herbin (1882-1960), Marcel Gromaire (1892-1971), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) o Amédée de la Pattellière (1890-1932), sufrió una profunda transformación. Green ha señalado la labor de críticos como Florent Fels y

21 PIANTONI, G. (a cura di), *Roma 1911*, Roma, De Luca, 1980.

22 SALMON, A., *Le jeune peinture française*, Paris, A. Messein, 1912, p. 102.

23 GOLAN, R., *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 25.

24 A este respecto: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

25 GOLAN, *Modernity and Nostalgia...*, *op. cit.*, p. 7.

Jacques Guenne desde las páginas de *L'Art Vivant* en la defensa de esa vía²⁶. En junio de 1925 una fotografía del artista Maurice Vlaminck (1876-1958) reclamaba al pie: «Vlaminck retourne à la terre»²⁷. En cualquier caso, y pese a las constantes referencias a la tradición, el lenguaje plástico empleado era bien distinto del ensayado a comienzos de siglo. Algo similar ocurrió en Italia donde, tras la guerra, se mantuvo el ideario regionalista aun con la llegada del fascismo²⁸. Se vivió entonces la polémica entre el movimiento *strapaese* (ultraprovinciano) y la sensibilidad *stracittà* (ultraurbana), y artistas como Ardengo Soffici (1879-1964) regresaron al mundo rural y abandonaron sus experimentaciones vanguardistas.

Una nueva crisis, la derivada del crack bursátil de 1929, favorecería la difusión de un último ejemplo de regionalismo plástico en los EE.UU. En realidad, la cuestión de la necesidad de poner en marcha una estética nacional ya había preocupado a partir de 1915 al círculo neoyorkino de Alfred Stieglitz (1864-1946), del que formaban parte autores como Arthur Dove (1880-1946), Marsden Hartley (1877-1943), John Marin (1870-1953) o Georgia O'Keefe (1887-1986)²⁹. Sin embargo, es el grupo integrado por Thomas Hart Benton (1889-1975), Grant Wood (1891-1942) y John Steuart Curry (1897-1946), entre otros; y sus propuestas antiurbanas inspiradas en el Midwest, las que han quedado asociadas al término «regionalismo»³⁰.

El regionalismo en España

Ricardo Macías Picavea, uno de los principales autores del regeneracionismo español, definía el regionalismo en 1899 como la «única medicina de tantas locuras, degradaciones y morbosidades»³¹. En esas mismas fechas, Joaquín Sánchez de Toca situaba en 1884 el origen del movimiento en España, si bien añadía que su punto de inflexión se había vivido con el desastre de 1898³². Un asunto al que Alfredo Brañas ya había dedicado una monografía

26 GREEN, C., *Arte en Francia, 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 362.

27 *L'Art Vivant*, n.º 11, Paris, 1 de junio de 1925, p. 37. Citado también en: ibídem.

28 CAVAZZA, S., *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

29 CORN, W. M., *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley, University of California Press, 1999.

30 De entre la amplia bibliografía al respecto: DENNIS, J. M., *Renegade Regionalists: The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton and John Steuart Curry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998; y BRICKER BALKEN, D., *After Many Springs: Regionalism, Modernism & the Midwest*, Des Moines, Des Moines Art Center, New Haven, Yale University Press, 2009.

31 MACÍAS PICAVEA, R., *El problema nacional*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1979, p. 347 (1ª edición, 1899).

32 SÁNCHEZ DE TOCA, J., *Regionalismo, Municipalismo y Centralización*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1907. Pese a la fecha de publicación, una parte del estudio —páginas 17 a 64—, está datado en 1899: LACOMBA, J. A., «Regionalismo, regeneracionismo y organización regional del estado: los planteamientos de J. Sánchez de

en 1889, prestando especial atención al caso gallego³³. En la España del fin de siglo, el regionalismo fue visto por determinados autores como una de las vías para la regeneración nacional. Pero el llamado «problema de España» no se afrontó únicamente a través del análisis empírico y racionalista, sino que se convirtió también en una cuestión metafísica que preocupó a pensadores y literatos como Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895), o Ángel Ganivet, *Idearium español* (1897)³⁴. No es de extrañar, por tanto, que España —y sus regiones—, se convirtiera en uno de los asuntos más tratados en materia artística. El maestro Yuste, uno de los protagonistas de *La voluntad* (1902) de Azorín, se lamentaba ante su discípulo:

Yo no soy patriota en el sentido estrecho, mezquino, del patriotismo (...) Pero yo que he vivido en nuestra historia, en nuestros héroes, en nuestros clásicos... (...) yo me entristezco, me entristezco ante este rebajamiento, ante esta dispersión dolorosa del espíritu de aquella España... (...) Y las viejas nacionalidades se van disolviendo... perdiendo todo lo que tienen de pintoresco: trajes, costumbres, literatura, arte... para formar una gran masa humana, uniforme y monótona... Primero es la nivelación en un mismo país; después vendrá la nivelación internacional... Y es preciso... y es inevitable... y es triste. (...)

Yo veo que todos hablamos de regeneración... que todos queremos que España sea un pueblo culto y laborioso... pero no pasamos de estos deseos platónicos. ¡Hay que marchar! Y no se marcha... (...) Todos clamamos por un renacimiento y todos nos sentimos amarrados en esta urdimbre de agio y falseamientos...³⁵.

Las viejas nacionalidades y la necesidad de regenerar el país, así como el miedo a la pérdida de la identidad y de la tradición, y a la uniformidad derivada del mundo moderno presidieron el discurso intelectual del momento. Y también el artístico. La exaltación de la peculiaridad regional, de la comunión entre el hombre y la tierra, fue un espacio para el refugio, una de las vías a través de las cuales se expresaron plásticamente aquellas inquietudes. En un artículo publicado por Miguel de Unamuno en 1908 titulado «Arte y cosmopolitismo», insistía: «Aunque lo he dicho y repetido, a repetirlo vuelvo: "es dentro y no fuera donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal, y entre las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno"»³⁶.

Toca», *Revista de estudios regionales*, n.º 51, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 229-254.

33 BRAÑAS, A., *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas, 1889.

34 Como ya señaló José Álvarez Junco en: ÁLVAREZ JUNCO, J., (coord.), *Las historias de España: visiones del pasado y construcción de identidad*, [Barcelona], Crítica, [Madrid], Marcial Pons, 2013, pp. 330 y ss.

35 AZORÍN, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 144-145 (1ª ed., 1902).

36 Publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 1 de enero de 1908 y recogido en: UNAMUNO, M. de, *Contra esto y aquello*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 207-217, espec., p. 210.

El crítico Rafael Balsa de la Vega fue el primero en ocuparse del interés de los artistas por lo que denominó como «pintura ruralista». En su obra *Los bucólicos* (1892) sitúa en la Exposición Nacional de 1884 —el mismo año en que Sánchez de Toca planteó el inicio del regionalismo político—, el auge de esa moda de la que participaban Baixeras, Carbonero, García y Ramos, Bilbao, Agrasot o Peña; entre otros. Aparece ya en este trabajo la problemática en torno a la identificación entre pintura e ideología política, como trasfondo de un desencuentro del autor con los que proclamaban la heterodoxia e independencia de la escuela catalana. Balsa de la Vega se declara defensor del regionalismo político, por lo que no puede ser considerado como «su enemigo en el arte», e incluso afirma: «Gracias a esta natural y latente vida autonómica, los originalismos se revelarán siempre, cada día con más fuerza, y el arte pictórico tendrá los matices y caracteres que deba tener»³⁷. Pero entiende que la pintura catalana, al mirar hacia Francia, ha perdido su originalidad y su esencia. Inauguraba una línea argumental que sería común en las décadas siguientes para la vertiente menos avanzada de la crítica española. Aunque buena parte de las ideas expresadas por Balsa de la Vega se correspondan con las que aparecerán en el discurso regionalista, estaba todavía por concretar su formulación plástica. Su objeto de estudio, por tanto, es el costumbrismo realista del final de siglo.

En 1935, Manuel Abril realizó un ensayo sobre la pintura española de las últimas décadas en el que estableció perfectamente la diferencia entre el costumbrismo, que «no pasa de mascarada o baile arbitrario de trajes, más monótono que otra cosa», y la región representada «en función de una savia interior que la informa»³⁸. En definitiva:

Lo que comenzó en costumbrismo ha ido adquiriendo caracteres de apoteosis; lo que comenzó por ser un «trozo del natural» se va convirtiendo en «un trozo de retablo»: hieratismo, liturgia, espiritualización, divinización o epifanía del influjo misterioso y creador que adopta, al encarnar, modalidades regionales o se va convirtiendo en fantasía de apoteosis popular.

El término «regionalismo» aplicado a la pintura, común en la historiografía artística actual³⁹, se utilizó con ese mismo sentido, si bien de forma es-

37 Balsa de la Vega, R., *Los bucólicos (La pintura de costumbres rurales en España)*, Barcelona, Tipo-Litografía de España y Compañía, 1892, p. 59.

38 Abril, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1935, p. 52.

39 Cabe destacar por su carácter pionero o sus aportaciones: Bozal, V., *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967; Calvo Serraller, F., y González García, A., «Pintura regionalista española: 1900-1930», en *Pintura regionalista, 1900-1930* [catálogo de la exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975; *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [comisaría: Carmen Penal], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993; Pérez Rojas, J. y García Castellón, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994; Pena López, C., *Territorios sentimentales. Arte e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012; o Lomba, C., «Un imaginario artístico fragmentado. El regionalismo en España», en *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes*

porádica, durante las primeras décadas del siglo. Al igual que sucedió con otras disciplinas como la arquitectura, la música, la literatura, las artes escénicas o la fotografía. Por lo general, aludía a los asuntos tratados, fundamentalmente los tipos y paisajes. Aunque en ocasiones se percibe una cierta cautela respecto a su uso, ya que podía llevar a una identificación con el regionalismo político, visto desde determinados ambientes como un peligro para la unidad nacional, lo encontramos, de forma más o menos puntual, en escritos de José Francés, Gabriel García Maroto, Max Nordau, Antonio Ballesteros de Martos, Ángel Ferrant, Armando Cascella, Antonio Méndez Casal, Eduardo Westerdahl o Manuel Abril. Ahora bien, hablar de pintura regionalista no implicaba referirse a una determinada tendencia estética con un discurso intelectual y unos usos formales determinados; puesto que el regionalismo nunca recibió tal nivel de definición. No hubo manifiestos, ni círculos o grupos cerrados, ni una única cabeza visible o un centro irradiador. De acuerdo con Eugenio Carmona, «algunas soluciones plásticas, e incluso algunas ideologías» que marcaron ese periodo del arte español «fueron en sí mismas más un proceso que una fórmula: vivieron en su desenvolverse y no en la concreción o en la fidelidad a unos principios canónicos»⁴⁰.

En 1915, José Francés analizó el «españolismo pictórico» dominante en la pintura del momento y planteó buscar sus orígenes «lejos de los pintores de la segunda mitad del XIX»⁴¹. En su opinión, Joaquín Sorolla (1863-1923) había sido el precursor que permitió «la entrada de la luz y el aire libre en la pintura española». Pero, dado que «el sorollismo no era bastante», apareció Ignacio Zuloaga (1870-1945) y cumplió «su misión de «guía pictórico»⁴² [figura 3]. Ambos fueron claves y marcaron la trayectoria de no pocos autores. En la Exposición Nacional de 1906, Ramón Pérez de Ayala encontró, según su propia expresión, «tres rebaños»: «sorollistas», «zuloaguistas» y «rusiñolistas»⁴³. Hacia 1920, Ballesteros de Martos señalaba que los dos primeros —a los que habría que sumar después a Anglada—, «determinaron los límites dentro de los cuales (...) se desenvuelve la pintura de nuestros días»⁴⁴. Si Sorolla «fue un disolvente», Zuloaga «fue un constructivo. Aquél rompía, éste organizaba sobre nuevas bases lo disuelto».

plásticas (1898-1939) [comisario: Alberto Castán], Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social, 2015, pp. 23-33.

40 CARMONA, E., «Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926», en *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)* [comisarios: Eugenio Carmona y M.ª Dolores Jiménez-Blanco], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-67, espec. p. 13.

41 FRANCÉS, J., «Españolismo pictórico. Realistas e idealistas», *El año artístico*, v. 1, 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 104-107, espec. p. 105.

42 *Ibidem*, p. 106.

43 PÉREZ DE AYALA, R., «Dubitaciones pictóricas», *España Nueva*, Madrid, 18 de mayo de 1906. Recogido en: *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp. 105-106.

44 BALLESTEROS DE MARTOS, A., *Artistas españoles contemporáneos: el arte en España*, Madrid, Mundo Latino [1920], p. 37.



Figura 3. Zuloaga,
*Víspera de la
corrida*, 1898.
Musées Royaux
des Beaux-Arts de
Belgique.

En la habitual identificación que críticos y literatos hicieron de la obra de Sorolla y Zuloaga con dos visiones contrapuestas de España, encontramos la necesidad de que la pintura diera respuesta a ese tipo de inquietudes. Pero también algunas claves formales que nos ayudan a perfilar dos de los ingredientes fundamentales entre los que se movió la pintura regionalista: el naturalismo y el idealismo. Si Sorolla afirmaba: «Quiero fijar, conforme a la verdad, claramente, sin simbolismos ni literaturas, la psicología de cada región; quiero dar, siempre dentro del verismo de mi escuela, una representación de España; no buscando filosofías, sino lo pintoresco de cada región»⁴⁵; no menos contundente se mostró Zuloaga:

No y mil veces no! No quiero copiar la Naturaleza tal como es. Para eso se han inventado las máquinas fotográficas (...). Busco el alma a través de un realista soñador. Busco la línea, el arabesco, la armonía, la visión personal y la simplificación. Busco la fuerza del atrevimiento, la franqueza de las ideas, el gritar fuerte y profundo, el sintetizar el alma castellana, el sacrificar muchas cosas para hacer valer una esencial⁴⁶.

45 Recogido en: PANTORBA, B. de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Mayfe, 1953, p. 93, nota 29.

46 Carta de Zuloaga a Juan Pujol fechada en París el 8 de febrero de 1912 y publicada en: PUJOL, J., «La estética de Zuloaga explicada por él mismo», *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 22 de febrero de 1912, p. 1.



Figura 4. Émile Bernard, *Músicos callejeros españoles*, 1897. Colección particular.

Dar una visión que fuera más allá de la realidad inmediata en la representación de la región parecía asunto obligado para un regionalismo que no estaba exento de un marcado componente romántico. No se buscaba tanto el retrato fiel como la idea de región. Como consecuencia, pese a que la forma en que Sorolla representó Valencia —y también otras regiones, especialmente a partir de 1911 con el encargo que realizó para The Hispanic Society of America—, tuvo un gran relevancia, Zuloaga fue el artista más invocado por los principales representantes del regionalismo.

En 1896 el pintor francés Émile Bernard viajó a Andalucía, donde se encontraba su amigo Zuloaga. Fruto de aquel viaje fue la obra *Músicos callejeros españoles* (1897) [figura 4] en la que Bernard demostraba las

posibilidades derivadas del encuentro entre el simbolismo de la escuela de Pont Aven y el naturalismo hispánico. Zuloaga no pudo ser ajeno a su influencia, como tampoco lo fue a las visiones bretonas de Charles Cottet y Lucien Simon; a quienes conocía y con quienes expuso. La pintura francesa, y en concreto el simbolismo, marcaron el origen del regionalismo español. Mientras tanto, Zuloaga abandonó Andalucía por Castilla y en los años siguientes configuró su particular visión de España. Al tiempo que obtenía sus primeros éxitos internacionales.

Tras unos años de ensayos que se iniciaron en torno a 1898 con obras como *Víspera de la corrida* (1898), *El alcalde de Riomoros y su mujer* (1898), *Reparto del vino* (1900) o *El alcalde de Torquemada* (1903) de Zuloaga, y mientras Sorolla seguía más preocupado por la captación de escenas de trabajo que por el retrato de tipos, cabe situar, hacia 1905-1906, el momento en que el regionalismo plástico quedó plenamente configurado. De ese momento datan *Torerillos de pueblo* (1906) y *Tipo segoviano* (1906) de Zuloaga, *Pórtico de una iglesia de Vizcaya antes de la misa* (1905) de Aurelio Arteta (1879-1940), *Los abuelos* (1905) de Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), *Las tres edades* (1905) de Francisco Marín Bagüés (1879-1961), *Vuelta de romería* (c. 1905) [figura 5] de Alberto Arrúe (1878-1944), *Friso valenciano* (1905-1906) de Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), *Iperkalea* (1906) de Ramón de Zubiaurre (1882-1969), *La Juma, la Rufa y sus amigas* (1906) de Eugenio Hermoso (1883-1963) o *Marineros en el puerto de Gijón* (1906) de Nicanor Piñole (1878-1979). En su configuración habían sido fundamentales las experiencias plásticas del cambio de siglo con la recepción del postimpresionismo, el modernismo y el simbolismo. Y también del realismo social que, en opinión de Manuel Abril, fue el que llevó a los pintores españoles interesados en el natural a sustituir a los trabajadores por la región y sus costumbres populares⁴⁷.

Desde 1906 y hasta aproximadamente el final de la I Guerra Mundial, el regionalismo jugó un papel destacado en la renovación de la plástica española⁴⁸. Tras los síntomas de agotamiento que sus fórmulas empezaban a mostrar entre 1917 y 1919, en la década siguiente, se desarrolló una nueva etapa en la que el regionalismo entraría en contacto, y en los mejores casos se transformaría, con los nuevos lenguajes importados de Europa⁴⁹. Ya en la década de 1930, si bien de forma residual, cabría señalar todavía algunos ejemplos de pintura regionalista de cierta relevancia.

47 Cfr. ABRIL, *De la naturaleza...*, *op. cit.*, p. 36.

48 Coincidimos a este respecto con la propuesta realizada por Francisco Javier Pérez Rojas que sitúa ese momento entre 1906 y 1917: PÉREZ y GARCÍA, *El siglo XX...*, *op. cit.*, p. 81. Carmen Pena, por su parte, sitúa el marco de actuación de los regionalismos entre 1876 y 1918, sin dejar de señalar un cambio artístico a partir de 1898: PENA *Territorios sentimentales...*, *op. cit.*, pp. 68-69.

49 Como también apuntó Concha Lomba en: LOMBA, «Un imaginario artístico...», *op. cit.*, p. 25.



Figura 5. Alberto Arrú, *Vuelta de la romería*, c. 1905. Diputación Foral de Bizkaia

Dado que el realismo se entendía como condición inexcusable de la escuela española de pintura —invocada una y otra vez como punto de arranque desde el que modernizar la plástica—⁵⁰, fue la concepción más simbolista del regionalismo —junto con la más radicalmente naturalista—, la que mostró sus posibilidades más renovadoras. Y también la más difícil de aceptar por parte de las instancias oficiales. No solo Zuloaga tuvo una recepción polémica, sino también otros artistas que llegaron después. Durante la Exposición Nacional de 1910 críticos como Almaciga mostraron su preocupación ante la tendencia pictórica que abundaba en «las tonalidades negras y rancias» y «el retraimiento a las obras primitivas y arcaicas»⁵¹. En opinión de Rafael Doménech «lo arcaico, lo simbólico y lo negro», eran la nota dominante del certamen⁵². Una línea en la que cabría situar la pintura de Isidre Nonell (1872-1911), Miguel Viladrich (1887-

50 CASTÁN CHOCARRO, A., «Carácter español: tradición pictórica y señas de identidad en el debate artístico del primer tercio del siglo XX», en *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural. XX Congreso Nacional de Historia del Arte*, CEHA y Universidad de Castilla la Mancha, 2015.

51 ALMÁCIGA, «Exposición de Bellas Artes», *El Mundo*, Madrid, 4 de octubre de 1910.

52 DOMÉNECH, R., «Exposición de Bellas Artes. Lo arcaico lo simbólico y lo negro», *El Liberal*, Madrid, 8 de noviembre de 1910, p. 3; DOMÉNECH, R., «Exposición de Bellas Artes. Donde sigue tratándose de lo arcaico, lo simbólico y lo negro», *El Liberal*, Madrid, 14 de noviembre de 1910, p. 2; y DOMÉNECH, R., «Exposición de Bellas Artes. El peligro negro», *El Liberal*, Madrid, 21 de noviembre de 1910, p. 4.

1956), los Zubiaurre o José Gutiérrez Solana (1886-1945). Además, de la de Julio Romero de Torres (1874-1930), ninguneado a la hora de otorgar la medalla de honor (que recayó en Muñoz Degraín) lo que generó sonoras protestas de un grupo de estudiantes ante las obras⁵³ y cartas de queja firmadas por literatos —Azorín, Pío Baroja o Lasso de la Vega— y artistas —Anselmo Miguel Nieto o Julio Antonio—⁵⁴. En torno al regionalismo más alejado de las convenciones se agrupaba lo más avanzado de la plástica española del momento. Por lo que no puede sorprender que una figura tan atenta a las novedades como Ramón Gómez de la Serna, poco después de alabar desde las páginas de *Prometeo* la obra de Vilardrich y Julio Antonio, se ocupara de la publicación del manifiesto futurista de Marinetti.

La plástica catalana, por su parte, mostraba un carácter diferencial. La poética modernista dejó paso, hacia 1906, al *noucentisme*, según la terminología acuñada por Eugenio d'Ors en una serie de artículos publicados en *La Veu de Catalunya* durante ese año. En este caso, las relaciones entre el ideario político de la Lliga Regionalista y la creación artística del momento sí que fueron estrechas. Se trataba del proyecto cultural de una burguesía catalana que se oponía al centralismo madrileño y, como tal, fue el lenguaje oficial promovido desde la Mancomunitat presidida por Prat de la Riva, tras su creación en 1914. Lo cual no quiere decir que el *noucentisme* fuera ajeno a lo que sucedía en el resto de España; e incluso pueden señalarse diferentes puntos en común entre este y el regionalismo⁵⁵. Ambos surgieron de un mismo ejercicio de afirmación identitaria, de la búsqueda por engendrar formas y contenidos estrechamente ligados con la esencia de cada territorio, y de hacerlo tomando como base la tradición; aunque esta fuera entendida de forma diversa en cada caso. Incluso cronológicamente, surgidos hacia 1906, maduros hacia 1911 y con una paulatina pérdida de validez en la década siguiente, son evidentes las similitudes.

Plásticamente, el *noucentisme* supuso un lenguaje más avanzado, de acuerdo con unos vínculos más estrechos con la plástica francesa. Algo que, si bien fue denunciado por la crítica más reaccionaria, se reconoció

53 Los cuales trataron de dañar una pintura de Muñoz Degraín: «Manifestaciones tumultuosas», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de octubre de 1910, p. 1.

54 «Protestas», *El Imparcial*, Madrid, 16 de octubre de 1910. Una segunda carta firmada entre otros por Pérez Galdós, Darío de Regoyos, Niceto Alcalá Zamora, Valentín de Zubiaurre, Ricardo Baroja o Marín Bagüés, reclamó directamente la adquisición de las obras presentadas por Romero de Torres: «Por el arte. Romero de Torres», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 24 de octubre de 1910.

55 Como han apuntado Pérez Rojas (PÉREZ y GARCÍA, *El siglo XX...*, *op. cit.*, pp. 70-71), Mireia Freixa (REYERO, C., y FREIXA M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 464), Concha Lomba (LOMBA, «Un imaginario artístico...», *op. cit.*, p. 25), o yo mismo (CASTÁN CHOCARRO, A., «Nacionalismo español e imaginario regional en la pintura del primer tercio del siglo XX», en PAREDES, T. (dir.), *Arte político*, Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 2015, pp. 171-186).

como un logro por autores como Juan de la Encina o José Francés, estrechamente vinculados a la estética regionalista. Francés encontraba en el arte catalán «algo consustancial de la raza, producto puro de todas las sugerencias étnicas y estéticas que aquella región contiene»; lo mismo que reclamaba para el resto de España⁵⁶.

Mientras tanto, la crítica catalana prefería poner el énfasis en su carácter diferencial, completamente ajena al tipismo del resto de núcleos regionales. El «arbitrarismo», una de las características que apuntaba d'Ors como propia del *noucentisme* suponía que «la obra literaria y artística debe estar desligada, ser independiente de todo localismo o regionalismo pintoresco, de toda atadura psicológica, de todo vínculo físico, de todo contacto étnico, de todo legado atávico». Con las referencias al Mediterráneo, Grecia o Roma, lo que se buscaba era la universalidad. No es de extrañar, por tanto, que Joaquim Folch i Torres, otro crítico fundamental del *noucentisme*, entendiera los tipos rurales representados en la pintura de Miguel Viladrich, como un caso de invasión cultural⁵⁷.

La influencia del *noucentisme* en la pintura del resto de España durante la década de 1920, resulta manifiesta; pero ya antes, hacia 1910, son evidentes las concomitancias entre la obra de autores como Joaquim Sunyer y Aurelio Arteta⁵⁸. Más allá de que exista toda una vertiente clasicista en el seno del regionalismo, esta relación daba cuenta de las estrechas relaciones que se mantuvieron entre artistas catalanes y vascos. Bilbao era el otro gran centro artístico nacional del momento, aquel en el que se desarrollaron algunas de las soluciones más avanzadas del regionalismo.

En el otoño de 1902, Ramiro de Maeztu escribía que Bilbao era «el teatro de un considerable renacimiento de la pintura clásica española, realizado por artistas vascos que han aprendido a pintar en París»; y se preguntaba: «¿No es paradójico el fenómeno de que en París se haya afirmado hasta la exaltación el españolismo artístico de los pintores vascongados?»⁵⁹. Una argumentación similar, que la superioridad de la pintura vasca se fundamentaba en el descubrimiento que los artistas vascos habían realizado de la tradición española a través del núcleo parisino, fue la defendida algunos años después por Juan de la Encina en *La trama del arte vasco* (1919). Antes, en noviembre de 1916, la Asociación de Artistas Vascos había mostrado en Madrid el modo en que se articulaba su particular ejercicio de

56 FRANCÉS, J., «El arte catalán. Algunos pintores modernos», *La Esfera*, Madrid, 26 de julio de 1919.

57 FOLCH I TORRES, J., «El pintor Viladric de Lleida», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21 de agosto de 1913.

58 Como ya apuntó Eugenio Carmona en: CARMONA, «Novecentismo y vanguardia...», *op. cit.*, p. 36.

59 MAEZTU, R., «La nueva pintura española en París y en Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturrino, Uranga, Regoyos, Guiard)», *La Lectura*, año III, tomo 2, Madrid, 1903, pp. 14-34, espec. p. 33.

afirmación identitaria, que suponía también una apuesta por la modernidad plástica⁶⁰. Una doble dimensión que desconcertó a buena parte de la crítica madrileña, incapaz de asimilar que la experimentación con «extravagancias» francesas derivadas del postimpresionismo y el simbolismo, pudiera ser la vía para conectar con lo vasco. Tal y como expresaba Rafael Doménech desde *ABC*: «hay una sobrada preocupación por crear rápidamente un arte regional, sin ver intensamente la región, y amañado con las cosas pseudo artísticas que han constituido la nota llamativa en el extranjero durante los últimos años»⁶¹.

Lo que no se vio en la pintura vasca, ni en esa ni en otras exposiciones de esos mismos años, fue un desafío independentista. Tal vez por la importancia que la vertiente vascoiberista del nacionalismo español, con Unamuno a la cabeza, tenía en el contexto vasco⁶². Lo cual no impidió que el nacionalismo inspirado por Sabino Arana emprendiera la búsqueda de aquel artista que representaba sus intereses, ni que, ante el fracaso de tal empresa, se sirviera de las imágenes generadas por no pocos artistas vinculados al regionalismo vasco⁶³.

También en 1916, Anglada Camarasa exponía por fin en Madrid, mostrando otra vía, más decorativa y neobarroca, para la representación de los tipos regionales que tendría un buen número de seguidores. Ya durante su primera etapa parisina, entre 1894 y 1904, había trabajado la temática española a través de la representación de danzas y escenas gitanas. Pero fue en 1904 cuando el autor descubrió el folclore valenciano, dando una visión avanzada de la región, en obras como *La novia de Benimamet* (1906), *Jóvenes de Liria* (1907) o *Campesinos de Gandía* (1909). Aunque se ha tratado de desvincular la obra de Anglada del regionalismo, su obra conecta con la versión más libre y atenta a la experimentación formal del lenguaje. Sin olvidar el interés etnográfico que muestra su faceta coleccionista. En 1909, Henry Marcel desde la *Gazette des Beaux-Arts*, apuntaba que Anglada quería realizar un gran conjunto monumental en el que representar la vida provincial española, con las corridas de Andalucía, las serenatas aragonesas (como hizo en *Los enamorados de Jaca*, c. 1910), y los grupos de valencianos; añadiendo que el cartón para el panel de *Valencia* (1910) se encontraba en proceso⁶⁴.

60 Como mostró Isabel García García en el capítulo «El arte vasco, impulsor de la modernización del ambiente madrileño» de: GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.

61 DOMÉNECH, R., «Una exposición», *ABC*, Madrid, 19 de noviembre de 1916, p. 5.

62 PENA LÓPEZ, M. C., «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios geográficos*, LXXI, n.º 269, julio-diciembre de 2010, pp. 505-543.

63 GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*, Bilbao, Ekin, 1992.

64 Cfr. MARCEL, H., «Artistes Contemporains. Hermen Anglada», *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} trimestre, 1909, pp. 106-117, espec. pp. 115-116. Dato ya recogido en: LORANDI,

Apenas dos años después de haber señalado el triunfo del «españolismo pictórico» en la Nacional, José Francés llamaba la atención sobre el agotamiento de la fórmula. Al menos en su vertiente más áspera y centrada en lo castellano, empeñada en pintar «campesinos con cara de bruto, cacharros de Talavera, llanuras y capas pardas»⁶⁵. No en vano seguiría abogando en lo sucesivo por la descentralización artística⁶⁶. Ya en la década siguiente, Ángel Ferrant cuestionaba desde la revista *Alfar* uno de los principios que habían guiado el discurso artístico durante las últimas décadas, «estimar como valor primordial en la obra el acento de raza», lo que, en su opinión, era una «inclinación decadente que determina un perjuicio privativo de emotividades propias y que conduce a la atrofia del sentimiento original»⁶⁷. La tradición, esencial para la obra de arte, podía venir de lo ajeno y no ser legado racial; como bien apuntaban las nuevas figuraciones del momento.

El espacio que el regionalismo ocupó en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 es muy representativo del modo en que se relacionó con la modernización artística que la muestra contribuyó a consagrar. Manuel Abril, uno de sus organizadores, aclaraba en *Heraldo de Madrid*: «Viciosa es, en efecto, estéticamente esa tendencia que recoge los trajes y costumbres de unos y otros pueblos para exhibirlos en los cuadros a modo de carnavalesco espectáculo»⁶⁸. Para, a continuación, desligar de ese defecto la obra de los Zubiaurre. Pero no fueron los únicos regionalistas incluidos en la exposición. Ahí estaban también Alberto Arrúe, Nicanor Piñole, Pérez Orúe o Aurelio Arteta. Este último, junto a autores más jóvenes como Jenaro Urrutia, Julián Tellaeche o el escultor Alberto, evidenciaban las posibilidades de reunir los asuntos regionales y la experiencia acumulada durante esos años con las posibilidades que ofrecían los nuevos lenguajes europeos.

La alternativa, en la que algunos insistieron, era resistir en unos parámetros que habían quedado anticuados; tal y como quiso certificar Gabriel García Maroto en *La nueva España 1930*. El mismo autor que había defendido el sentido renovador del regionalismo durante la primera mitad de la

M., *De la tradición a la tradición. Rusiñol, Sorolla, Anglada y la pintura de la reibberización de España, 1874-1945*, Ikonos, 2009, p. 136.

- 65 LAGO, S., «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género», *La Esfera*, Madrid, 7 de julio de 1917.
- 66 FRANCÉS, J., «El arte español y el arte francés en la Exposición de Zaragoza», en *Libro de oro de la Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes celebrada en la Lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.
- 67 FERRANT, Á., «El regionalismo en arte», *Alfar. Revista de Casa América Galicia*, n.º 32, [La Coruña], septiembre 1923, pp. 2-4.
- 68 ABRIL, M., «La Exposición en el Palacio del Retiro (I)», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 de junio de 1925. Recogido en: PÉREZ SEGURA, J., «Antología de textos y documentos», en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925* [comisarios: Jaime Brihuega y Concha Lombal], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1995], pp. 287-298, espec. p. 292.

década anterior —llegando incluso a anunciar la publicación de un libro titulado *El Naturalismo, el Regionalismo y la Decadencia del Arte*, que nunca debió de llegar a ver la luz—⁶⁹, imaginó en 1927 una España gobernada por un nuevo régimen a cuya instauración se opusieron «rabiosamente» aquellos pintores todavía inmersos en el tema del «españolismo a todo trance»⁷⁰. El nuevo Estado, «interventor y controlador de toda manifestación estética», no pudo menos que prohibir su actividad.

Pero la historia fue otra. Y aunque las inquietudes identitarias encontraron una vía de expresión bien diferente y mucho más actual en fenómenos como la Escuela de Vallecas, todavía en 1934 la oficialidad artística insistía en dedicar el Concurso Nacional de Pintura a la representación de trajes regionales en obras realizadas al óleo y en tamaño natural. Pese a que autores como Daniel Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio, Ramón Zubiaurre, Rosario de Velasco, Gregorio Prieto o Isaías Díaz, trataron de ofrecer una visión renovada del asunto, este resultaba ciertamente agotado. Incluso para despertar el entusiasmo de los propios autores. Al menos, a juzgar por los comentarios anónimos recogidos por Manuel Abril. Salvo en el caso de aquellos que seguían especializados en la materia y se habían visto favorecidos por la elección del tema, el resto expresaba su contrariedad: «A mí me angustia hacer esto...! ¡No vuelvo a pintar jamás los bordaditos de un traje de pueblo!»⁷¹.

69 Pese a que aparece como una obra publicada en un trabajo posterior, *La canción interior* (1914): SERRANO DE LA CRUZ PEINADO, A., «Hacia el reconocimiento debido: Gabriel García Maroto, promotor e impulsor de las artes», en *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo* [comisaria: Angelina Serrano de la Cruz Peinado], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-193, espec. p. 150.

70 GARCÍA MAROTO, G., *La nueva España 1930: resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos, [1930] (1ª ed. 1927), p. 220.

71 ABRIL, M., «Los concursos nacionales para el ejercicio vigente», *Blanco y Negro*, Madrid, 29 de septiembre de 1935, p. 87.

EL ARAGONESISMO



«¡Viva Zaragoza! ¡Abajo el Gobierno!», con este titular a cinco columnas abría el diario *El País* su edición del 28 de junio de 1899⁷². Dos días antes se había convocado un cierre de tiendas en toda España contra la subida de impuestos que el gobierno de Francisco Silvela planteaba para el año siguiente. Las protestas fueron especialmente virulentas en Zaragoza, obreros, industriales y comerciantes se enfrentaron a las fuerzas públicas dejando tras de sí varios muertos y una declaración del estado de sitio en la ciudad. La cuestión centró el debate político durante el mes siguiente, al menos hasta que el exministro Francisco Romero Robledo, cerró la ronda de intervenciones manifestando su oposición a la ley de presupuestos. En su discurso introdujo otra cuestión candente al denunciar las aspiraciones separatistas defendidas desde Cataluña, a las que el gobierno había hecho diferentes guiños para asegurarse su apoyo. El clima, en su opinión, no hacía sino alentar el sentimiento independentista en otras provincias. Según *El País* «hasta en la inmortal Zaragoza, el amor de nuestros amores, la ciudad que por sí sola es toda España!»⁷³.

Heraldo de Aragón no pasó por alto la alusión y abrió su edición del 31 de julio con un artículo titulado «Aragón regionalista» con el que pretendía corregir las palabras de Romero Robledo: «Aragón no es separatista: no lo fue; no lo será. Alienta aquí un regionalismo templado, demasiado templado porque deja indecisas aspiraciones legitimadas como en ninguna parte»⁷⁴. Un regionalismo muy necesario que no pretendía sino «recordar las glorias del pasado, mejorar el presente, iluminar el porvenir con resplandores que, unidos a los otros resplandores regionales, forman el gran haz de luz nacional». Como apuntó el abogado Joaquín Gil Berges en la revista madrileña *Nuevo Mundo* algunos meses después, se perseguía únicamente un mejor trato para Aragón por parte de los poderes públicos, una mayor descentralización administrativa y el reconocimiento de su singular

72 «¡Viva Zaragoza! ¡Abajo el gobierno!», *El País*, Madrid, 28 de junio de 1899, p. 1.

73 «El último monárquico», *El País*, Madrid, 29 de julio de 1899, p. 1.

74 «Aragón regionalista», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31 de julio de 1899, p. 1

jurisprudencia en materia civil. En definitiva, unas aspiraciones compatibles con el «más puro y acendrado amor a España»⁷⁵.

Aragón regeneracionista: el cambio de siglo

Tal clima de reivindicación regional se había venido gestando durante los últimos años. El término «regionalismo», con toda su variedad de interpretaciones, se hizo cada vez más habitual en tertulias, encuentros políticos, ensayos y artículos de prensa, hasta convertirse en tema clave de discusión pública durante la nueva centuria. El ambiente de debate identitario que se generalizó a partir de la crisis del 98, tuvo su reflejo en las diferentes regiones. Tal y como se ha visto, el conocimiento de los procesos vividos en los distintos regionalismos periféricos, es esencial para comprender la propia naturaleza del nacionalismo español; y viceversa. Por otra parte, la existencia de un «regeneracionismo provincialista»⁷⁶ contribuiría a la formulación del movimiento homónimo nacional con contenidos económicos, políticos y culturales.

Regeneracionismo y regionalismo compartían el rechazo a la realidad política y social propia de la Restauración y el convencimiento de que era necesario actuar para hacerle frente. Si bien, frente a un regeneracionismo mucho más circunscrito al cambio de siglo —que podemos situar entre los años 80 del siglo XIX y 1908⁷⁷—, el regionalismo se extendería en el tiempo e incluso cobraría una mayor fuerza en fechas posteriores. En Aragón, como en el resto de regiones, no solo se buscaron soluciones a las problemáticas del momento —la reacción más específicamente regeneracionista— sino que, paralelamente, se comenzó a afirmar de forma contundente su especificidad a través del conocimiento de la historia o la potenciación del folklore y las tradiciones. Una afirmación de carácter cultural a la que pronto se unieron otras de carácter económico y/o político. Es decir, que al mismo tiempo que se vivían procesos como la paulatina industrialización de la ciudad de Zaragoza, surgía un movimiento en defensa de los intereses económicos de la burguesía y se ponían en marcha diferentes iniciativas culturales que buscaban contribuir al despertar regional.

75 GIL BERGES, J., «Para “Nuevo Mundo”», *Nuevo Mundo*, Madrid, 11 de octubre de 1899, s/n.

76 FORCADELL ÁLVAREZ, C., *El regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 6. De este autor también: FORCADELL ÁLVAREZ, C., «Regeneracionismo y modernidad: La nación desde sus regiones», en *Ideal de Aragón...*, *op. cit.*, pp. 9-14.

77 Según la cronología establecida por Eloy Fernández Clemente en: FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., «El Regeneracionismo aragonés en el entorno de Costa», *Anales de la Fundación Costa*, n.º 15, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Fundación Joaquín Costa, 1998, pp. 21-36; o FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., «El regeneracionismo: Una actitud social y cultural», en *Historia de Aragón*, tomo XI, Zaragoza, Guara, 1985, pp. 155-183.



Figura 6. Ángel Díaz Domínguez, *Retrato de Joaquín Costa*, c. 1932, Fundación Joaquín Costa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

Más allá de las propuestas regeneradoras que se pusieron en marcha en Aragón durante las últimas dos décadas del siglo XIX (el Proyecto de Constitución Federal del Estado Aragonés de 1883, la Escuela de Comercio de Zaragoza de 1887, la Liga de Contribuyentes de la Ribagorza y la Cámara Agrícola del Alto Aragón organizadas por Costa entre 1890 y 1895, la Asamblea Regionalista de 1897, la Asamblea Nacional de Cámaras de Comercio celebrada en Zaragoza en 1899 y la de Productores del año siguiente...), es necesario llamar la atención sobre el importante número de personalidades de origen aragonés que destacaron en el contexto del regeneracionismo español. A los nombres más conocidos, como Joaquín Costa [figura 6], cabeza visible del movimiento, y el geólogo Lucas Mallada, autor de *Los males de la Patria* (1890), se pueden añadir otros como Rafael Salillas, criminólogo; Andrés Martínez Vargas, pediatra; Odón de Buen, naturalista; Zoel García de Galdeano, matemático; juristas como Joaquín Gil Berges, Luis Franco y López o Marceliano Isábal; profesores universitarios como Julián Ribera, Eduardo Ibarra y Miguel Asín Palacios, y, por supuesto, el investigador médico Santiago Ramón y Cajal. No es de extrañar, por tanto, que la Universidad de Zaragoza viviera en ese mismo momento una fase de expansión⁷⁸ que dio lugar a iniciativas como la

78 De su nómina de profesores se ocupó Luis Horno en: HORNO LIRIA, L., *La vida zaragozana en 1898 a través de su prensa diaria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1961.

publicación de la primera *Revista de Aragón* (1878-1980)⁷⁹. Además de los avances vinculados a diferentes disciplinas científicas hay que aludir al interés que despertó el estudio de la Historia de Aragón, fenómeno obligado en cualquier proceso de exaltación patria; tal y como estableció Ernest Renan ya en 1882⁸⁰.

Diferentes sociedades y agrupaciones contribuyeron al clima aragonésista que marcó el cambio de siglo. Entre estas destacó el Ateneo de Zaragoza, en cuyo reglamento, aprobado tras la refundación de 1898, se recogía firmemente esta orientación:

Será de atención preferente para el Ateneo el fomento de los intereses de la región aragonesa en el orden intelectual, y procurará, dentro de su esfera y por los medios propios de una institución de su carácter, prestar razonable protección a los artistas, literatos y hombres de ciencia de Aragón, alentando y favoreciendo a los principiantes y honrando como se merecen a los prestigiosos. (Capítulo I, artículo 4º)⁸¹.

Estrechamente relacionado con esta entidad, se encontraba el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, muy activo, como se verá, a partir del cambio de siglo. Mientras tanto, en Huesca se fundaba en 1877 el *Círculo Oscense*⁸² vinculado al político liberal Manuel Camo Nogués, fundador también de *El Diario de Huesca* (1875-1936) e implicado en la consecución de proyectos clave para Aragón como el ferrocarril de Canfranc, el pantano de Belsué, el canal de Aragón y Cataluña o los Riegos del Alto Aragón. En Teruel, por su parte, se refundaba en 1877 la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País⁸³ y, en 1891, se creaba el Ateneo Artístico Turolense dirigido por el pedagogo Gabino Enciso.

Respecto a la prensa aragonesa⁸⁴, al igual que la del resto de España, vivió durante el periodo de la Restauración un momento de profesionalización y mayor desarrollo empresarial y técnico de marcado talante regeneracionista. Si el veterano *Diario de Zaragoza* siguió editándose

79 MAINER BAQUÉ, J.-C., «Sobre la *Revista de Aragón* (1878-1780)», en *Revista de Aragón* (1878-1880). Edición microfotográfica, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1989, pp. 3-18.

80 RENAN, *¿Qué es una nación?...*, *op. cit.*

81 Recogido en: SORIA ANDREU, F., *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 186.

82 CALVO SALILLAS, M. J., «El *Círculo Oscense* y el modernismo. La historia de un siglo», en *El *Círculo Oscense*. Cien años de historia*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación Provincial, 2005.

83 PEIRÓ ARROYO, A., «Burguesía, restauración y desarrollo económico. La Sociedad Económica Turolense de Amigos del País», en *Encuentro sobre historia contemporánea de las tierras turolenses. Actas*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 209-220.

84 El mejor estudio de conjunto, del que entresacamos la mayor parte de los datos reseñados, en: FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. y FORCADELL ÁLVAREZ, C., *Historia de la prensa aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979.

hasta 1907, *El Diario de Avisos de Zaragoza*, aumentó su número de lectores hasta convertirse en el de máxima tirada hacia 1898. En torno al cambio de siglo vieron la luz otros dos grandes medios: *Heraldo de Aragón*, publicado por primera vez el 20 de septiembre de 1895 con la vocación de llegar a toda la región, y *El Noticiero* que apareció el 1 de junio de 1901, convirtiéndose en órgano de difusión de la prensa católica aragonesa. Otros diarios zaragozanos de este periodo fueron: *La Alianza Aragonesa* (1882-1903), *Diario Mercantil de Zaragoza* (1889-1899) —después, «de Aragón»—, en activo hasta 1905, o *La Derecha* (1881-1901). *El Diario de Huesca* (1875-1936), de tendencia republicana posibilista, se convirtió pronto en el principal medio editado en esa ciudad, donde convivió con *La Provincia de Huesca* (1878-1883), *El Norte de Aragón* (1882-1895) o *La Voz de la Provincia* (1898-1913). Mientras que en Teruel aparecía por primera vez en 1885 *El Diario de Teruel*, de dilatada trayectoria en diferentes etapas, en 1896 el semanario regionalista *Heraldo de Teruel* y, entre 1898 y 1913, *El Noticiero Turolense*. A todo ello habría que sumar revistas como *El Pilar*, aparecida en 1883 y todavía activa, y empresas más efímeras, como *Aragón Ilustrado* (1899), de tono marcadamente regeneracionista, o *Miscelánea Turolense* (1891-1901), pensada para la promoción de la provincia y editada desde Madrid; entre otras. Ya en el nuevo siglo vieron la luz *Revista de Huesca* (1903-1904) y la nueva andadura de *Revista de Aragón* (1900-1905).

El aragonesismo, presente en mayor o menor medida en todos estos medios, se adueñó también de otros ámbitos como la literatura. Eloy Fernández Clemente encuentra hacia el final de siglo un cierto cansancio de las fórmulas costumbristas imperantes optando por una orientación más crítica de la temática de signo regeneracionista⁸⁵. En ese contexto cabe citar a Romualdo Nogués, Joaquín Adán (*Mosén Quitolis*, 1893), Manuel Polo y Peyrolón (*Los mayos*, 1879 y *El guerrillero*, 1905), Agustín Peiró, Mariano Baselga (*Cuentos de la era*, 1897), Cosme Blanco (*La gente de mi tierra*, 1893-1898), José María Matheu (*Jaque a la reina*, 1889 y *El Pedroso y el Templao*, 1905), Juan Blas y Ubide (*Sarica la borda*, 1904), Mariano Turmo Baselga (*Miguelón*, 1904) o Rafael Pamplona Escudero. Si bien cabe destacar, como ha hecho Juan Carlos Ara⁸⁶, *La ley del embudo*, (1897) de Pascual Queral y Formigales y, por supuesto, *Capuletos y Montescos* (1900) de Luis López Allué, una novela teñida de «sensibilidad regeneracionista», acorde con las ideas liberales de su autor, crítica con el caciquismo, atenta a la jurisprudencia foral y que, en definitiva, logra a

85 FERNÁNDEZ, *El Regeneracionismo aragonés...*, op. cit., p. 27.

86 Quien, además, ha realizado una revisión de esta cuestión en: ARA TORRALBA, J. C., «Alma, paisaje, raza. La época "regional y modernista" de la literatura», en *Ideal de Aragón...*, op. cit., pp. 15-21.

través de su ambientación costumbrista en el Somontano oscense hacerse eco del malestar social que se vivía en el cambio de siglo⁸⁷.

Fue también el momento de la celebración de los Juegos Florales, que no llegaron a Aragón hasta 1893 —con los celebrados en Calatayud—, siendo los más importantes los que tuvieron lugar en Zaragoza entre 1894 y 1905⁸⁸. La propia naturaleza de estos certámenes, que otorgaba premios a composiciones poéticas y otros trabajos dedicados a temas patrióticos o históricos, religiosos y amorosos, casaba perfectamente, por su contenido folclórico, con los intereses del aragonesismo cultural. Hasta el punto de que Víctor Balaguer, que había puesto en marcha los de Barcelona, en un discurso durante los de Calatayud en 1896, los consideró responsables de la proliferación del regionalismo en toda España⁸⁹. Ahora bien, como señala Francisca Soria, pronto se impuso la glorificación de la patria en regiones como Andalucía y Aragón, y «un conservadurismo españolista y antiseparatista se apoderó del cantar y potenció nuevos tópicos regionales»⁹⁰.

Si en el ámbito artístico, la pintura, antes de la formulación de la pintura regionalista, ya había dejado constancia del auge del aragonesismo a través de las escenas históricas o el costumbrismo, una nueva disciplina como era la fotografía fue clave en el conocimiento y difusión de imágenes asociadas a la región. Así lo demuestra el interés por la captación de paisajes, monumentos y escenas del medio rural. Ya en la década de 1870 el francés Jean Laurent había recorrido la región con esa intención pero, como señala Alfredo Romero⁹¹, fue tras la *Exposición Aragonesa* de 1885, cuando proliferaron los grupos de aficionados que comenzaron a realizar reportajes de este tipo propiciados por otra nueva moda en auge: el excursionismo. La fotografía difundió imágenes de Aragón no solo a través de la prensa, sino también de publicaciones como *Aragón histórico, pintoresco y monumental* (1882), dos volúmenes dedicados a Huesca y Zaragoza con fotografías de P. Ross, *Aragón (España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia)* (1886) de José María Quadrado con trabajos de Laurent, Joarizti y Mariezcurrena o *Zaragoza artística, monumental e histórica* (1890-1891) de Anselmo y Pedro Gascón de Gotor. Del mismo modo, la popularización de las tarjetas postales hacia 1900 contribuyó a este fenómeno, destacando en Aragón el trabajo pionero de Lucas Escolá Arimany, profesor del Taller

87 Cfr. MAINER BAQUÉ, J. C., «Capuletos y Montescos, Novela Política», en LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, Huesca, La Val de Onsera, 1993, pp. 7-17.

88 SORIA ANDREU, F., *Las fiestas del Gay Saber: el caso aragonés (1884-1905)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.

89 BALAGUER, V., *Juegos de Calatayud*, Madrid, Imp. Vda. de M. Minuesa, 1896, p. 101. Recogido en: SORIA ANDREU, F., «Tópicos y temas floralistas», en MAINER, J. C., y ENGUITA, J. M. (eds.), *Entre dos siglos: Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 73-89, espec. p. 87.

90 SORIA, «Tópicos y temas...», *op. cit.*, p. 88.

91 ROMERO, A., *La fotografía en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 1999, pp. 32-53.

de Fotografía y Reproducciones Foto-Químicas de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza.

Por último, cabe aludir al ámbito de la arquitectura en el que, la recurrencia a diferentes estilos históricos por considerarse especialmente representativos de una determinada región, llevó en Aragón a repensar fórmulas propias del renacimiento y el mudéjar en la obra de autores como Ricardo Magdalena o Félix Navarro⁹². En cualquier caso, es posible diferenciar, como ha hecho la bibliografía especializada, entre el eclecticismo decimonónico y el regionalismo arquitectónico, el cual, por otra parte, presenta notables singularidades respecto al fenómeno homónimo desarrollado en las artes plásticas⁹³.

Las exposiciones y el progreso regional (1885-1908)

Capítulo aparte merece el papel que jugó la organización de diferentes exposiciones como medio de expresión de los ideales del aragonesismo. Siguiendo el modelo de las exposiciones universales que presentaron al mundo las grandes novedades científicas, técnicas y culturales del siglo XIX, en el ámbito aragonés se pusieron en marcha eventos como la *Exposición de productos agrícolas, industriales y artísticos* impulsada por el Ateneo de Zaragoza en 1867 y la *Exposición Aragonesa* de 1868, por iniciativa de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País⁹⁴. Si bien fue la *Exposición Aragonesa* de 1885 la que marcó el comienzo del proceso que nos ocupa. Su celebración anuncia el impulso regenerador de ese fin de siglo, tratando de mostrar una imagen de renovación, organización y desarrollo en materia industrial y comercial. Ahora bien, cabe aclarar que, salvo por algunas alusiones a la grandeza de la ciudad y al orgullo de ser aragoneses, en la crónica de la exposición publicada por Castro y Motos no abunda la retórica de exaltación aragonesa que será tan común en las décadas siguientes; especialmente ante eventos de tal magnitud⁹⁵.

92 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Ricardo Magdalena: arquitecto municipal de Zaragoza* (1876-1910), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Ayuntamiento, 2012; *Félix Navarro, la dualidad audaz* [comisario: Ricardo Marco], Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.

93 VILLAR MOVELLÁN, A., y LÓPEZ JIMÉNEZ, C. M. (eds.), *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013. Incluye un artículo dedicado al ámbito aragonés a cargo de M^a Pilar Poblador: «La arquitectura regionalista en Aragón: del regeneracionismo aragonesista al casticismo hispano», pp. 361-380.

94 Más información sobre estas exposiciones y las que les siguieron en el tiempo en: JIMÉNEZ ZORZO, F. J., MARTÍNEZ BUENAGA, I., MARTÍNEZ PRADES, J. A. y MARTÍNEZ VERÓN, J. (Grupo CREHA), *Aragón y las exposiciones*, IberCaja, Obra Social y Cultural, 2004.

95 CASTRO, R., y MOTOS, A., *La Exposición Aragonesa de 1885-86: notas crítico-descriptivas*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1886.

Programada su inauguración para el 1 de septiembre de 1885, tuvo que retrasarse hasta el 20 de octubre por los estragos causados por la epidemia de cólera que ese verano azotó el país. Se mantuvo abierta hasta bien entrado el año siguiente y, ante el éxito de esa «primera época», se inauguró una segunda etapa en septiembre de 1886. Esto supuso mantener buena parte de los productos expuestos, añadir otros, reordenar algunas zonas y realizar determinadas mejoras en el edificio. Este era el nuevo Matadero Municipal diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena que se inauguraba de este modo. El lenguaje arquitectónico elegido mostraba las posibilidades de los nuevos materiales en el ámbito industrial y, su emplazamiento, suponía un intento de sacar a la ciudad de sus límites tradicionales planteando una nueva zona de crecimiento urbano.

Pese al propio título de la muestra, los expositores no procedían únicamente de Aragón, sino que se buscó atraer representantes nacionales e internacionales: «... se lanzó la especie de una verdadera Exposición universal, aunque se renunciara a título tan pomposo, porque no hacen ciertamente falta a las grandes concepciones pretenciosos nombres que de antemano las enaltezcan»⁹⁶.

La exposición se encontraba dividida en diferentes secciones: Ciencias—donde pudieron verse desde libros de ciencias filosóficas y exactas hasta colecciones de ciencias naturales, ingenios militares, maquinaria, materiales médicos e inventos—; Agricultura; Industrias Mecánica, Química y Extractiva; y Artes Liberales. Esta última estuvo dividida en subsecciones de Pintura; Escultura; Arquitectura; Bronces de arte, metales repujados y cincelados; Música, composición e instrumentos; Dibujos y modelo para decorado; Grabado y litografía; Productos industriales esencialmente artísticos; Fotografías; y Material propio del pintor, escultor, grabador y fotógrafo. Es decir, no solo las disciplinas tradicionales sino también nuevas formas de creación vinculadas a la producción industrial, la imagen y la artesanía, así como productos auxiliares relacionados con la práctica artística.

La subsección de pintura trató de dar una panorámica de los autores en activo en ese momento, en su mayor parte vinculados al academicismo y el realismo imperantes. Además de algún representante menor de la pintura francesa como Antoine-Marie Roucole y Paule Darré, estuvieron autores nacionales como el ovetense Ignacio León y Escosura, que recibió una medalla de primera clase y al que se denominó «artista millonario» dado el éxito que tenían sus cuadros de género, y el vallisoletano Luciano Sánchez Santarén, cuya factura suelta le valió el calificativo de «impresionista». Se excusó en el catálogo la no concurrencia de los «grandes maestros» del momento, si bien no la de determinados «príncipes de la pintura moderna» que eran de origen aragonés. Era evidente la alusión a Francisco Pradilla,

96 *Ibíd.*, p. 11.

en una crítica que se repetiría en el futuro cada vez que declinaba acudir a una cita regional. Entre los aragoneses que sí estuvieron figuran los hermanos Agustín y Juan Pablo Salinas, Joaquín Pallarés, Eduardo López del Plano, Manuel Yus y Colás, Mariano Oliver Aznar, Baltasar González, Mariano Cerezo, María Luisa de la Riva, el valenciano afincado en Zaragoza Elías García Martínez, Félix Pescador, Anselmo Gascón de Gotor, Antonio Montero Arbiza, Vicente Balasanz y Marcelino de Unceta. Se vieron retratos, paisajes, recreaciones históricas y escenas de género, de acuerdo con las modas del momento: «Hoy los de grandes alientos van hacia el cuadro en busca de la gloria; la generalidad van al cuadro en busca de oro»⁹⁷.

Lo ambicioso de esta exposición dificultó que se desarrollaran proyectos similares durante los años siguientes, salvo puntuales muestras de Bellas Artes, más bien modestas, como las organizadas en 1894 y 1898. Sin embargo, el nuevo siglo arrancó con el propósito de llevar a término iniciativas que recogieran ese mismo espíritu de representación colectiva que, sin embargo, no lograron materializarse. En febrero de 1900, *Diario de Avisos* anunciaba la intención de poner en marcha una exposición de artistas españoles y extranjeros con la idea de recaudar fondos para la erección de un monumento a Goya en la ciudad de Zaragoza; primera de las propuestas en este sentido que se sucederían durante los años siguientes. No se trataba simplemente, como había sucedido en años anteriores, de mostrar la obra de los autores aragoneses, sino que se quería contribuir al marco de progreso que estaba viviendo la ciudad: «ya que hoy los intereses y la vida material de Aragón se han encauzado por caminos de progreso y desarrollo, no es justo que se olviden los intereses y la vida espiritual, intelectual o artística»⁹⁸. Y continuaba: «Es preciso que al tiempo que se levantan grandes fábricas, se alcen en nuestras plazas monumentos recordatorios de lo que es base de nuestro engrandecimiento moral». En definitiva, un claro sentimiento regeneracionista, encaminado a rendir homenaje al pasado aragonés en un clima de despertar económico.

Un segundo proyecto fue aún más ambicioso e igualmente frustrado⁹⁹. Se trataba de impulsar una exposición regional aragonesa coincidiendo con la llegada del nuevo siglo. La iniciativa partió de un «antiguo y querido colaborador» de *Diario de Avisos* y fue en este medio donde surgió y cobró

97 Ibídem, p. 57. Sobre el papel que desempeñaba la pintura de género en el mercado del momento: SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña* [Málaga], Universidad de Málaga, 1987, pp. 375-386.

98 «Goya y el Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de febrero de 1900, p. 1. La iniciativa se había adelantado hasta en dos ocasiones durante el mes anterior, si bien entonces no se hablaba de exposición sino de rifa: «Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de enero de 1900, p. 2; y «Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de enero de 1900, p. 1.

99 Citado por primera vez en: LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002, p. 57.

fuerza tras ser anunciada en marzo de 1900¹⁰⁰. El desconocido instigador, del que nunca se llegó a dar el nombre, se explicaba poco después en una carta dirigida al director del diario firmada como «Un aragonés»¹⁰¹. Comenzaba aludiendo al tiempo transcurrido desde las celebradas en 1868 y 1885 y apuntaba a un modelo más cercano en el tiempo que sería citado en lo sucesivo como referente: la *Exposición Agrícola, Minera, Industrial y de Bellas Artes* de inminente inauguración —el 14 de abril de 1900— en la ciudad de Murcia¹⁰². Entendía el autor que la llegada del nuevo siglo era el momento para mostrar los avances que había vivido la región en los últimos años y proponía que tuviera lugar durante las fiestas del Pilar del año 1901. E incluso planteaba que ocupara los terrenos de la huerta de Santa Engracia, hacia donde la ciudad planeaba crecer.

La empresa estaba impregnada de un sentimiento regionalista todavía no expresado tan abiertamente en celebraciones anteriores. Es más, ese aragonés desconocido, abogaba por un regionalismo ajeno a los triunfos de la jota y las apoteosis falsas de la raza: «Ese es el regionalismo verdadero: no hay que buscarlo en la rondalla, ni en el baile, ni en el calzón corto y la alpargata. Espíritus ligeros así lo entenderán por suponer que la vida es la forma exterior, y el símbolo es la música y el traje». Y añadía: «La vida de Aragón, como la vida de todos los pueblos, no es el estancamiento que pudre, es el trabajo, es el movimiento que crea y purifica».

Diario de Avisos se encargó de recabar apoyos y hacerlos públicos, sumando en días sucesivos, los de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, la Diputación de Zaragoza, el Casino Mercantil, el gobernador civil Eduardo Cañizares, la Cámara de Comercio, el Canal Imperial, los obispos de Zaragoza y Tarazona, el rector de la Universidad, el alcalde de Huesca, entidades financieras como el Banco de Crédito y el Banco de España, miembros de la aristocracia regional como el marqués de Ayerbe, los principales diarios y revistas de la región, y un largo etcétera de personalidades como Segismundo Moret, Basilio Paraíso [figura 7], Joaquín Gil Berges, Manuel Camo, Félix Cerrada, Marceliano de Isábal o Mariano de Pano.

Un mes después, en una nueva carta, su impulsor agradecía la unanimidad de apoyos y señalaba la necesidad de concretar aspectos al tiempo que constataba el sentido regeneracionista de la iniciativa y proponía que,

100 «Exposición Regional», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de marzo de 1900, p. 1.

101 UN ARAGONÉS, «Un proyecto serio. Exposición Regional», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de marzo de 1900, p. 1.

102 NICOLÁS GÓMEZ, D., «¡A regenerarse!»: la exposición agrícola, minera, industrial y de bellas artes en Murcia. Arquitectura para la regeneración», en *Arte e identidades culturales: Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, [1998], pp. 301-310.

Figura 7. Juan José Gárate, *Retrato de Basilio Paraíso*, c. 1900. Cámara de Comercio de Zaragoza.



paralelamente a la celebración, se iniciara una romería a la Virgen del Pilar que se repetiría de forma anual en lo sucesivo¹⁰³. Las adhesiones continuaron al menos hasta el mes de mayo sumándose algunas de índole nacional como la del diario *La Correspondencia de España* o la de Rafael Gasset, ministro de Agricultura.

El último gran paso antes de que se abandonara el proyecto tuvo lugar en junio de ese mismo año, cuando se llevó a un pleno extraordinario del Ayuntamiento el informe elaborado al respecto¹⁰⁴. Fue entonces cuando el municipio se decidió a patrocinar oficialmente el evento¹⁰⁵. Se acordaron sistemas de financiación como la creación de una lotería para recaudar fondos, se concretó la fecha para octubre del año siguiente y la ubicación en la huerta de Santa Engracia, e incluso se planteó construir dos grandes edificios que después serían reutilizados como Casa Consistorial y Escuela Normal. Entre los problemas previstos, además de la financiación, estaba la necesidad de trasladar el penal de San José y llevar a cabo la permuta del cuartel de Santa Engracia por el edificio del antiguo convento de San José.

Resulta evidente que este proyecto frustrado fue el embrión de la futura *Exposición Hispano-Francesa* de 1908. Algunos de sus protagonistas, el lugar de celebración, la idea de construir dos edificios permanentes... Es más, incluso en *El Mercantil de Aragón*, tras sumarse al proyecto, ya se había planteado la posibilidad de que se esperase hasta 1908 para hacer coincidir el evento con el centenario de Los Sitios. Una idea que se descartó desde *Diario de Avisos*¹⁰⁶

Mejor fortuna tuvo un proyecto similar puesto en marcha en la ciudad de Huesca: la *Exposición Provincial de Huesca* celebrada en 1906¹⁰⁷. Tal y como recogió la prensa zaragozana, se trataba de una iniciativa más humilde, a cargo de la Cámara de Comercio e Industria de Huesca y que tan solo recibió una subvención de 1500 pesetas por parte del gobierno central¹⁰⁸. Fue inaugurada el 18 de noviembre en el edificio de la Diputación Provincial y reunió una representación de la «Agricultura, Industria, Ganadería, Artes y productos del suelo y del subsuelo» de la provincia¹⁰⁹.

103 «Un proyecto serio. Exposición regional», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de abril de 1900, p. 1

104 «Exposición regional», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 9 de junio de 1900, p. 1.

105 «Exposición regional. El municipio zaragozano», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 16 de junio de 1900, p.1.

106 «Un proyecto serio. Exposición regional», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 10 de abril de 1900, p. 1.

107 Reseñada también en: LOMBA, *La plástica...*, *op. cit.*, p. 69.

108 «Exposición de Huesca», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de noviembre de 1906, pp. 6-7.

109 «Discurso», *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de noviembre de 1906, p. 1.

El cultivo de la vid y el cereal, los proyectos de riego, la riqueza de minerales, así como las palabras inspiradoras de Costa y la voluntad enérgica de fomentar el progreso, se adueñaron del discurso inaugural de Vicente Miranda, presidente de la Cámara.

Respecto a las Bellas Artes, según Anselmo Gascón de Gotor, cobraron importancia muy a última hora «pese a los reventadores»¹¹⁰. Según señalaba, no se vio en esa sección ninguna revelación notable. Entre los participantes no solo hubo aragoneses como Félix Lafuente, Miguel Latas Benedé, José Galiay, Josefina Sopena o el propio Gascón de Gotor, sino también catalanes como Baldomero Gili, Lorenzale, Espondaburu, Freixas y el escultor Juan Flotats.

Un siglo después de que tuvieran lugar, Los Sitios de Zaragoza se habían erigido en uno de los mitos fundamentales del patriotismo regional y, como tal, estaban sujetos a diversas interpretaciones de la memoria¹¹¹. La *Exposición Hispano-Francesa* de 1908 fue el acto principal que recordó la efeméride, con el cual se conmemoraba el periodo regeneracionista, en lo que fue tanto una oportunidad de mostrar una ciudad que quería abrirse a la modernidad, como una auténtica expresión de aragonesismo.

Un aragonesismo que no estaba exento de caer en excesos. Una parte de la intelectualidad aragonesa fue consciente de ello y así lo expresó Eduardo Ibarra, profesor de Historia de la Universidad de Zaragoza, en una iniciativa a la que dio respuesta el propio Joaquín Costa en una carta publicada por *Diario de Avisos*. Expresaba en ella la necesidad de que la muestra contara con

... un departamento especial dedicado exclusivamente a la mentalidad aragonesa y que fuese en todo caso como un contrapeso a los ajos, las alpargatas y los aguardientes y un metro con el que los extranjeros pudieran apreciar los grados de europeización alcanzados por Zaragoza y su tierra a los cien años de aquella lamentable equivocación¹¹².

Expresaba así Costa el temor a que, precisamente cuando la ciudad debía mostrar su apuesta por el progreso ante Europa, la cita se convirtiera

110 GASCON DE GOTOR, A., «Crónica de la Exposición. XI. Obras de pintura y escultura presentadas», *El Diario de Huesca*, 10 de diciembre de 1906, p. 1.

111 Tanto Los Sitios como la Guerra de Independencia en su conjunto: MORENO LUZÓN, J., «Entre el progreso y la Virgen del Pilar. La pugna por la memoria en el centenario de la Guerra de Independencia», *Historia y Política*, n.º 12, julio-diciembre de 2004, pp. 41-78; FORCADELL, C., «La pelea de la memoria y el control del pasado en la Zaragoza de 1908», en *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 15-21.

112 COSTA, J., «Los intelectuales ante la exposición. Carta de Costa», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 16 de febrero de 1908. Recogido en: COSTA, J., *Obra política menor (1868-1916)*, Huesca, Fundación Joaquín Costa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005, pp. 270-272, espec. p. 270.



Figura 8. Francisco Marín Bagüés, *En la cadera*, 1907. Diputación Provincial de Zaragoza.

en una exaltación del Aragón más tópico y tradicional, preocupado por el folclore en lugar de por mostrar su riqueza intelectual. Y no dudaba en enumerar las personalidades del pasado y el presente que debían ocupar, de un modo u otro, tan ansiado pabellón. Lamentablemente, las aspiraciones de Costa se vieron frustradas, según expresó en su correspondencia posterior con Ibarra: «... no puedo ocultar que ese episodio del Centenario, tan netamente zaragozano, me ha hecho mala boca. ¡Pobre Zaragoza, pobre Aragón y pobre España! Habrían necesitado una gran efusión de espíritu y se han encontrado con una gran efusión de... alparcería!»¹¹³.

Más allá de la negativa opinión de Costa, la exposición se entendió como síntoma de la reacción española tras los acontecimientos del 98, o al menos así lo hizo el periodista mallorquín Miguel S. Oliver desde las páginas de *Revista Aragonesa*: «Pudiera decirse que la fiebre de 1898 traía en germen la actual Exposición y que ella responde al sistema de ideas y sentimientos que salieron entonces a la superficie y que poco a poco van

113 Carta de Joaquín Costa a Eduardo Ibarra, Graus, 7 de enero de 1909. Reproducida en PEIRÓ MARTÍN, I., *La Guerra de la Independencia y sus conmemoraciones (1908, 1958, 2008). Un estudio sobre las políticas del pasado*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, p. 67.

cambiando el centro de gravitación u orientación del patriotismo», además de síntoma, añadía, de un nuevo tipo de patriotismo fundamentado en el despertar regional¹¹⁴.

La apuesta, por tanto, era clara y un regionalismo de signo españolista impregnó la organización y desarrollo de la muestra¹¹⁵. Al grito de «¡Todo por Aragón, todo por la patria!», Basilio Paraíso, su máximo responsable, cerraba su discurso en la Fiesta de la Familia Aragonesa celebrada el 5 de diciembre de 1908 en el Gran Casino de la Hispano-Francesa, justo la víspera de clausurarse el certamen¹¹⁶. Lo que se había pensado como una fiesta de exaltación aragonesista, se convirtió también en un acto de reivindicación en pro de la unidad española. El progreso de Aragón, opinaban Paraíso y buena parte de los reunidos, no era sino un modo de contribuir al progreso de la nación. De modo que las constantes referencias a Cataluña, con una Barcelona «cultura, rica y fuerte» cuya proyección como «metrópoli del trabajo» ambicionaba para Zaragoza, no fueron sino un esfuerzo por desmarcarse del regionalismo catalanista. De hecho, la distancia ideológica entre ambas regiones había sido patente durante el desencuentro que se produjo con la comitiva catalana durante la celebración de la Semana Catalana en el mes de septiembre.

Cataluña fue la región más ampliamente representada en el certamen, incluso por encima de la nación francesa. De modo que, para inaugurar la semana que homenajeaba semejante colaboración, acudió a Zaragoza una comitiva oficial que incluía al alcalde de Barcelona, Albert Bastardas, y el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, en ese momento diputado a Cortes por la candidatura de *Solidaritat Catalana*. Fue entonces cuando se inauguraron las dos salas del palacio de museos que mostraban los fondos del Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Si los primeros discursos estuvieron marcados por los halagos mutuos: «Cataluña para Aragón, Aragón para Cataluña; Barcelona y Zaragoza, Zaragoza y Barcelona; recuerdos históricos; mucho regionalismo; grandes elogios a la Exposición; tiroteo de piropos afectuosos de reconocimiento y de admiración recíproca»¹¹⁷, el debate lo abrió, según recogía Pérez Carrasco en *El Noticiero Universal*, José Valenzuela la Rosa —por entonces director de *Heraldo de Aragón*—, en respuesta a las palabras de Puig i

114 OLIVER, MIGUEL S., «Mirando á Zaragoza», *Revista Aragonesa*, n.º 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 3-5, espec. p. 4 (reedición facsímil: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008).

115 Como expresaba reiteradamente la prensa local y era destacado por publicaciones madrileñas como *El Imparcial*: «El regionalismo bueno. Rumbos patrióticos», *El Imparcial*, Madrid, 28 de julio de 1908, p. 2

116 Recogido en: PARAÍSO LASÚS, B., «El porvenir de Aragón á partir de su certamen», *Revista Aragonesa*, *op. cit.*, pp. 27-32.

117 PÉREZ CARRASCO, J., «El Ayuntamiento y los periodistas de Barcelona en la exposición», *Revista Aragonesa*, *op. cit.*, pp. 127-132, espec. p. 129.

Cadafalch, que señaló a Barcelona como posible modelo para Zaragoza. Valenzuela replicó: «Zaragoza imitará el ejemplo de Barcelona; Aragón el de Cataluña; pero si esta conducta significase el desamor o el desvío hacia España, Zaragoza para evitarlo incluso haría trizas su porvenir». Abría así un debate sobre la compatibilidad entre regionalismo y nacionalismo que se mantuvo durante los días siguientes. Puig i Cadafalch, de nuevo interrogado, no dudó en asegurar que, en su opinión, España estaba constituida por «nacionalidades diversas», si bien los alcaldes de Zaragoza, Antonio Fleta, y Barcelona, fueron más hábiles a la hora de eludir la confrontación.

Aunque el balance ofrecido por el cronista de *El Noticiero Universal* era altamente positivo, no dejó de expresar su malestar ante la situación: «Iban los barceloneses invitados a hacer una visita de cortesía, de afectuosa atención, y nada más fuera de lugar ni extemporáneo que el obligarles continuamente a que hicieran declaraciones políticas». Era evidente que la cuestión no dejaba indiferente y, de hecho, sería motivo constante de debate para los regionalistas aragoneses.

La Hispano-Francesa fue la última de las grandes muestras regionales aragonesas del periodo. Con ella se habían cumplido muchas de las expectativas creadas. Si bien cabe aludir a un nuevo intento de exposición vinculada al sector industrial como fue la organizada por los representantes del gremio de la madera en 1913. Una muestra mucho más reducida, ocupó únicamente el Casino de la Hispano Francesa, que contó con el apoyo de la Cámara de Comercio presidida por Basilio Paraíso¹¹⁸.

El debate identitario a través de la prensa regional

La relativa debilidad que acompañó siempre a las reivindicaciones del aragonesismo, al menos en comparación con los procesos que se estaban viviendo en otras regiones en ese mismo momento, hay que achacarla a la carencia de unos principios teóricos que logran aglutinar de forma unánime los diversos intereses implicados; tanto desde un punto de vista político y económico como cultural. Bajo el paraguas del regionalismo podían aglutinarse muy diferentes planteamientos, de ahí lo agitado de la polémica. Desde un sentimiento poco definido de interés por los asuntos aragoneses, hasta un amplio espectro de aspiraciones políticas situadas entre la asunción de un mayor número de competencias por parte de los gobiernos locales y reivindicaciones de carácter federalista y/o nacionalista.

El debate en torno a la naturaleza del regionalismo aragonés fue recogido por la prensa local, en ocasiones a través de medios creados expre-

118 «En la Cámara de Comercio. Inauguración de la Exposición Industrial organizada por el gremio del Arte de la madera», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 6 de octubre de 1913, p. 1. También sobre la inauguración: «Inauguración de la Exposición Industrial», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 6 de octubre de 1913, p. 1.

samente para difundir esos mismos principios. Así, fue un asunto clave en publicaciones activas desde el cambio de siglo a las que ya hemos aludido como *Heraldo de Aragón*, *El Diario de Huesca* o *El Noticiero*. Respecto a la primera, Antonio Peiró ha señalado que siempre mostró una actitud de frialdad respecto al regionalismo, si bien tan solo mostró una oposición radical a este en momentos puntuales¹¹⁹. Una oposición que fue mayoritaria en *El Diario de Huesca*, también de tendencia liberal. Respecto a *El Noticiero*, Peiró alude a una postura favorable a los postulados regionalistas, sobre todo por la dirección ejercida por aragonesistas como Inocencio Jiménez (1911-1913 y 1918), Genaro Poza (1916-1918), Miguel Sancho Izquierdo (1921-1922) y José María Sánchez Ventura (1922-1932).

El tono que marcaría buena parte del regionalismo aragonés fue establecido por la segunda andadura de *Revista de Aragón* (1900-1905) [figura 9], que, como planteó José-Carlos Mainer, presentaba una duplicidad de intereses: los específicamente universitarios y los directamente regionalistas, «ya fuera en un intento de afianzar la conciencia cultural regional —excursionismo, arte, literatura “baturra”—, ya en el más directo de ejercer la crítica de la vida local desde unos presupuestos manifiestamente regeneracionistas»¹²⁰. Surgida en el seno de la Facultad de Letras gracias al esfuerzo de Eduardo Ibarra y Julián Ribera, la dispersión de su equipo redactor, aclara Mainer, hizo que se impusiera en exclusiva el primer aspecto.

Ya en su primer número, aparecido en enero de 1900, se dejaba constancia de la orientación aragonesista de la publicación, al tiempo que se descartaba el uso del término «regionalista»: «La Revista, por consiguiente, será *regional*; mas no se entienda, por eso, que ha de ser *regionalista*, en el sentido de las sectas o tendencias que con esta denominación se estilan ahora»¹²¹. La precaución consistía en alejarse de los postulados de aquellos —los nacionalistas periféricos—, que pretendían aprovecharse de un momento —la crisis tras los acontecimientos del 98— de gran debilidad de «la patria común». Aclarado lo cual, era posible definir la naturaleza del aragonesismo que inspiraba la publicación y que caracterizaría buena parte del discurso regionalista en lo sucesivo:

Eso no quiere decir que aconsejemos a los aragoneses el que duerman confinados en la paternal solicitud del poder central y que consientan cobardemente cualquier cosa que se antoje a políticos y gobernantes: nada quita lo cortés a lo valiente; y para amar y defender a una región, no es preciso odiar ni ofender a nadie; mucho menos a hermanos de raza, lengua, etc., que han llevado mucho tiempo, como ilustre y muy honroso, un apellido común: el de españoles.

119 Cfr. PEIRÓ, A., *Orígenes del nacionalismo aragonés (1908-1923)*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1996, pp. 236-237.

120 MAINER, J.-C., *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Zaragoza, Guara, 1982, p. 63.

121 LA REVISTA DE ARAGÓN, «Al que leyere», *Revista de Aragón*, n.º 1, Zaragoza, enero de 1900, p. 1.

REVISTA DE ARAGON



Año V Enero 1904

El número de publicaciones regionalistas se multiplicó en la década de 1910, siendo uno de sus principales responsables José García Mercadal. Su primera iniciativa en este sentido fue *Revista Aragonesa* (1907-1908), pensada para favorecer el clima que acompañó a la Hispano-Francesa de 1908. Después llegaría su primer diario, *La Correspondencia de Aragón*, publicado desde marzo de 1910 y que, tras su venta en octubre de ese mismo año, se mantuvo activo hasta junio de 1912. En su primer editorial ya dejaba clara su orientación: «deseosa de defender los intereses morales y materiales de la región aragonesa y de nuestra querida ciudad»¹²².

Mayor trascendencia tuvo la revista semanal *Aragón*, que puso en marcha en enero de 1912 y en la que el concepto de regionalismo fue, con toda seguridad, el asunto más debatido. Todo comenzó con el artículo titulado «El partido regional aragonés», firmado bajo el seudónimo de Sansón Carrasco —¿tal vez el propio Mercadal?—, en el que se mostraba el descontento con el sistema político vigente y se afirmaba la necesidad de crear un partido que defendiera los intereses de Aragón para hacer frente a «las volubilidades y tiranías centralizadoras de unos gobiernos divorciados del bien público y de nuestra peculiar conveniencia aragonesa»¹²³. Una empresa en la que los abundantes «regionalistas en privado» existentes en Aragón debían unirse cuanto antes.

Aunque la empresa no prosperó —no se concretaría una iniciativa similar hasta varios años después, en 1917—, en la revista se abrió un intenso debate al respecto, dado que el propio Sansón Carrasco pedía al final del artículo su opinión a diferentes personalidades. Las respuestas fueron tan abundantes, entre ellas las de Juan Moneva, Manuel Marraco, Julio Cejador, Don Ramiro, Juan Pío Membrado, Miguel Sancho Izquierdo o Fernando Soterías, que la revista terminó por contar con una sección fija dedicada a la cuestión. La mayoría abogaron por diferentes formas de regionalismo, con significativas excepciones como la de Manuel Bescós (Silvio Kossti), que consideraba que la nación tenía otros problemas más acuciantes.

Tras haber generado este ambiente de opinión, la revista se despedía de los lectores el 1 de septiembre, coincidiendo con el momento en que José García Mercadal pasaba a ocuparse de la dirección del nuevo periódico *La Crónica*. En la despedida, se señaló como logro fundamental de los treinta y cuatro números publicados el haber llevado la palabra regionalismo a la prensa aragonesa, de modo que «lo que antes se miraba como un ignoto amenazador, es hoy anuncio de porvenir venturoso»¹²⁴.

Figura 9. Félix Lafuente y José Galiay, portada para la *Revista de Aragón*, enero de 1904.

122 Recogido en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *Historia de la prensa...*, op. cit. p. 128.

123 CARRASCO, S., «Charlas del Bachiller. El partido regional aragonés», *Aragón*, n.º 3, Zaragoza, 28 de enero de 1912, pp. 18-19, espec. p. 18.

124 «A nuestros suscriptores», *Aragón*, n.º 34, Zaragoza, 1 de septiembre de 1912, p. 265.

Tras una segunda etapa también dirigida por Mercadal a partir de febrero de 1914, la revista *Aragón*, volvió a aparecer en 1917 bajo la dirección de Felipe Alaiz y se añadió a la cabecera el inequívoco subtítulo de «Revista Aragonésista». Se convirtió entonces en órgano de expresión de la Unión Regionalista Aragonesa de Zaragoza (URA), partido que concurrió en noviembre de ese año a las elecciones municipales. Como puede observarse, la aparición del topónimo «Aragón» o del gentilicio «aragonés» en la denominación de casi cualquier publicación de este periodo, era casi obligada.

La siguiente aventura editorial de García Mercadal, el diario *La Crónica* —retitulado *La Crónica de Aragón* a partir de octubre de 1915—, apareció por primera vez el 1 de octubre de 1912, una primera etapa, según plantea Antonio Peiró, caracterizada por un regionalismo no político¹²⁵. Algo que cambió a partir de su venta en 1916 a un grupo encabezado por José García Sánchez, director del Banco Zaragozano, pasando la dirección primero a manos de Andrés Giménez Soler y, después, a Amadeo Antón. Una nueva orientación que se reforzó durante su última etapa, a partir de 1920 y bajo la dirección de Domingo Miral y Manuel Sánchez Sarto: «LA CRÓNICA DE ARAGÓN será desde hoy un diario puramente, exclusivamente regionalista»¹²⁶. De nuevo, la URA marcaba la pauta. Tras su desaparición definitiva pocos meses después, en octubre de 1920, Gaspar Torrente, señalaba desde la revista *El Ebro*, que, pese a haberse convertido en el periódico oficial del movimiento, pronto desapareció el «radicalismo aragonésista» de sus páginas, razón a la que achacaba su eventual desaparición¹²⁷.

Frente al regionalismo conservador encarnado por *La Crónica* tomó forma un regionalismo vinculado a la izquierda republicana y obrerista que se expresó a través del diario *La Idea*, entre septiembre de 1914 y marzo de 1915, y, después, de *Ideal de Aragón*, entre octubre de 1915 y julio de 1920. Desde las páginas de este último, dirigido por Venancio Sarría y con colaboradores como Ángel Samblancat, Felipe Alaiz o Julio Calvo Alfaro, se atacó la inacción de la vertiente más moderada del regionalismo, encarnada por García Mercadal o Giménez Soler. Quedaban así establecidas dos sensibilidades bien diferenciadas del regionalismo aragonés durante la década de 1910.

Ahora bien, entre las publicaciones de signo aragonésista, la más destacada, tanto por sus contenidos como por lo prolongado de su edición, fue la revista *El Ebro*. Editada por la Unión Regionalista Aragonesa de Barcelona, su primer número apareció el 15 de diciembre de 1917 con el

125 Cfr. PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, op. cit., p. 238.

126 *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 7 de abril de 1920. Recogido: ibídem, p. 238.

127 TORRENTE, G., «Memoria», *El Ebro*, n.º 46, Barcelona, 5 de febrero de 1921.

subtítulo de «Revista Aragonesista». Tras una breve primera etapa, reapareció en febrero de 1919 bajo la dirección de Isidro Comas, *Almogávar*, publicándose ininterrumpidamente hasta marzo de 1933, además de una breve reaparición en mayo de 1936 con motivo del Congreso Autonomista de Caspe. Julio Calvo Alfaro, Mariano García-Colás y Gaspar Torrente fueron también sus directores y contó con una larga lista de colaboradores entre los que estuvieron Andrés Giménez Soler, Manuel Marraco, José María Sánchez Ventura, Juan Moneva, Domingo Miral, Manuel Bescós, Felipe Alaiz, José Llampayas, Ricardo del Arco o Ángel Samblancat. Tuvo corresponsables en Zaragoza, Teruel, Calatayud, Caspe, Borja, Tarazona, Barbastro, Fraga y Logroño, y una considerable difusión tanto en Aragón como en otros puntos geográficos.

El triunfo de la línea nacionalista en 1919 entre los aragonesistas de Barcelona quedó reflejado en la revista, si bien dio cabida a diferentes posturas que, en ocasiones, devinieron en agrias polémicas. Así, Antonio de Gregorio Rocasolano pudo defender su aversión a las aspiraciones separatistas que hacían incompatible «el amor a Aragón y el amor a España»¹²⁸, frente a la expresada por Calvo Alfaro, y mayoritaria en la revista, que entendía el regionalismo practicado por buena parte de los zaragozanos como una muestra de españolismo: «Yo creo, señor Rocasolano, que la principal causa de la agonía aragonesa consiste en que Aragón no existe para la mayoría de los aragoneses sino como un simple estímulo folklórico. Si usted observa todas las actuaciones aragonesas, llevan el pecado de origen de diluirlas en un españolismo engañoso»¹²⁹. En cualquier caso, cabe señalar que a partir de 1920, y sobre todo durante la dictadura de Primo de Rivera, los contenidos publicados por *El Ebro* fueron eminentemente culturales.

El debate en torno a la naturaleza del regionalismo se mantuvo en la prensa aragonesa durante la década de 1920. Surgieron entonces nuevos medios como *La Voz de Aragón*, activo entre 1925 y 1935. Fundado por el veterano periodista zaragozano Francisco Aznar Navarro, se caracterizó por la calidad de sus colaboraciones y la inclusión de grandes fotografías. Por otra parte, el clima político favorable que proporcionaba la II República, propició el mantenimiento de la cuestión, especialmente a partir de la aprobación del Estatuto de Cataluña de 1932 en que se calificaba a esta de «región autónoma». Sin embargo, en Aragón la discusión parecía estancada en enfoques similares a los defendidos desde principios de siglo. Al menos así lo apuntan artículos como el publicado por Gregorio García-Arista en junio de 1932 en *Heraldo de Aragón* en el que, a raíz de

128 GREGORIO ROCASOLANO, A. de, «Por Aragón. Carta abierta a Don Julio Calvo Alfaro», *El Ebro*, Barcelona, 5 de abril de 1921.

129 CALVO ALFARO, J., «Por Aragón. Carta abierta a Don Antonio de G. Rocasolano», *El Ebro*, Barcelona, 5 de marzo de 1921.

unas declaraciones de Francesc Macià defendiendo que los regionalistas usaban ese término para ocultar sus ambiciones separatistas, el escritor aragonés proponía a la Academia Española la aceptación del término «regionismo» para referirse al «amor o apego a determinada región del Estado», especialmente a sus tradiciones y costumbres, dejando fuera otras aspiraciones de signo político¹³⁰. Y, en un intento de culpar al nacionalismo catalán de la escasa entidad del regionalismo aragonés, concluía:

Hace bastantes años que en Aragón inicióse [sic] un movimiento regionalista, sano y patriótico —como no podía ser de otro modo en aquella tierra españolísima— movimiento que coincidió con el mayor apogeo del catalanismo (...). Y antes que parecer nosotros, los aragoneses, sospechosos de desafecto a España por coincidencias de nombre, de ocasión y hasta de vecindad, preferimos apagar el movimiento. Y esto se ha repetido más de una vez.

Itinerarios del regionalismo político

La indefinición y falta de iniciativa del regionalismo aragonés fue puesta de manifiesto en innumerables ocasiones. En 1919, Gaspar Torrente, la figura más destacada del nacionalismo aragonés, hablaba de «regionalismo incompleto» para denunciar la falta de un programa político definido que pudiera guiar a los representantes aragoneses en Cortes¹³¹. Algo después, en 1923, en su folleto *La crisis del regionalismo en Aragón*, situaba el origen del movimiento en 1906. Una fecha que coincidía con la creación de *Solidaritat Catalana*, reunión de grupos y partidos catalanes surgido tras la aprobación de la Ley de Jurisdicciones, que, en opinión de Torrente, «removió toda la península Ibérica en torno a una protesta justa y honrada»¹³². Aragón se habría unido entonces a esa voluntad descentralizadora que, finalmente, no llegó a concretarse.

La realidad es que ninguna reacción relevante tuvo lugar en Aragón en ese año como emulación del modelo catalán¹³³. De hecho, hubo que espe-

130 GARCÍA-ARISTA, G., «Regionalismo y 'regionismo'», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 de junio de 1932, p. 1.

131 TORRENTE, G., «Tribuna libre. Añadiendo. Regionalismo incompleto», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 9 de julio de 1919. Recogido en: TORRENTE, G., *Cien años de nacionalismo aragonés* [ed. a cargo de Antonio Peiró], Zaragoza, Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1988, pp. 57-58.

132 TORRENTE, G., *La crisis del regionalismo en Aragón*, Barcelona, Estudios Aragoneses Ediciones, 1923, p. 5 (Reimpresión facsímil: Zaragoza, Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1986).

133 Nada en este sentido recogen los principales estudios sobre el regionalismo político aragonés: MAINER BAQUÉ, J. C., «El aragonesismo político», *Sistema*, 8, 1975, pp. 55-71; ROYO-VILLANOVA, C., *El regionalismo aragonés (1707-1978): la lucha de un pueblo por su autonomía*, Zaragoza, Guara, 1978; PEIRÓ ARROYO, A. y PINILLA NAVARRO, B., *Nacionalismo y regionalismo en Aragón (1868-1942)*, Zaragoza, Unali, 1981; PEIRÓ, A., «Gaspar Torrente en la Historia del nacionalismo aragonés», en TORRENTE, *Cien años... op. cit.*, pp. 9-26; PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*

rar a la década siguiente para encontrar verdaderas asociaciones políticas de corte regionalista en Aragón¹³⁴. Los intentos se sucedieron a partir de 1910, cuando se crea la Liga Regional Aragonesa presidida por el marques de Arlanza y que contaba entre sus miembros con personalidades como Juan Moneva y Puyol, Andrés Jiménez Soler, Manuel Marraco, José García Mercadal, José Galiay Sarañana y Genaro Poza; y se desarrollaron con especial fuerza hasta 1920, con puntuales reactivaciones en 1923 y 1936. En ese lapso de tiempo destaca la labor desarrollada por Unión Regionalista Aragonesa y Acción Regionalista Aragonesa, las dos únicas agrupaciones que llegaron a presentar candidatos regionalistas en diferentes citas electorales.

Acontecimiento clave para la paralización de la acción política regionalista en Aragón supuso el asesinato de tres funcionarios municipales el 23 de agosto de 1920 por trabajar en la reparación de las líneas eléctricas durante un proceso de huelga. El asesinato llevó a la suspensión del Ayuntamiento y al nombramiento de nuevos concejales entre los que se encontraban nueve miembros de Acción Regionalista Aragonesa. Según concluye Antonio Peiró «para la burguesía zaragozana —y por tanto, para los burgueses regionalistas zaragozanos— la autonomía había pasado a ser una cuestión secundaria, cuando creía que estaba en juego su propia supervivencia»¹³⁵.

El golpe de estado de Primo de Rivera el 23 de septiembre de 1923, supuso un nuevo impulso a las aspiraciones del regionalismo. La prensa volvió a hablar de la necesidad de una mayor autonomía y se recuperó la idea de la Mancomunidad. Reapareció Unión Regionalista Aragonesa que elevó al Directorio Militar un documento donde mostraba su adhesión al tiempo que abogaba por la autonomía regional y municipal dentro del Estado español. Si bien, después de la publicación del *Proyecto de Bases para un Estatuto de la región aragonesa dentro del Estado Español*, la actividad de la organización cesó de forma definitiva. En opinión de Antonio Peiró, las razones para esta rápida desaparición hay que situarlas en los limitados objetivos que se habían fijado los regionalistas, muchos de los cuales, tanto en lo político como en lo económico, pudieron llevarse a cabo durante la dictadura¹³⁶.

Aunque perduraron las ideas regionalistas, se manifestaron por vías diferentes a la política. La proclamación de la II República alentó esas

op. cit.; PEIRÓ, A. (coord.), *Historia del aragonesismo*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Fundación Gaspar Torrente, 1999; PEIRÓ, A., *El aragonesismo*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural, 2002.

134 Si bien cabe aludir a los precedentes desde finales del siglo XIX establecidos en PEIRÓ y PINILLA, *Nacionalismo y regionalismo...*, *op. cit.*, pp. 24-34.

135 PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.* p. 92.

136 *Ibidem*, pp. 304-308.

aspiraciones, a pesar de que en Aragón no cobraron especial relevancia salvo entre los aragoneses emigrados a Barcelona. Tan solo al final de este periodo, cuando el Frente Popular asumió las posturas autonomistas, se inició el camino hacia un Estatuto aragonés que ya no pudo llevarse a término¹³⁷.

La referida indefinición del regionalismo político aragonés posibilitó que se vincularan a este destacadas personalidades adscritas a diferentes tendencias políticas, aunque debieron de predominar entre sus filas los conservadores¹³⁸. Felipe Alaiz señalaba desde las páginas del diario madrileño *El Sol* en septiembre de 1919: «Hay, pues, regionalistas aragoneses en todos los partidos, desde la extrema derecha social hasta el socialismo agrario, desde el jaimismo al republicanismo de ultraizquierda, pasando por el maurismo y el romanismo. También los albigos del *Heraldo* hacen de vez en cuando profesión aragonesista...»¹³⁹. Para aclarar a continuación que no se podía pertenecer a ningún partido alfonsino, «sea o no turnante», y considerarse un verdadero regionalista. Menos restrictivos a este respecto se mostraron otros como Manuel Marraco¹⁴⁰, si bien la clave reside en que, como planteó Peiró, aunque las organizaciones regionalistas no contaron con gran número de afiliados, sí que tuvieron una considerable presencia social por la relevancia de sus miembros que, por su variada procedencia política, podían difundir sus iniciativas en muy diversos foros¹⁴¹.

Semejante variedad obligaba a buscar los motivos de unidad en los intentos de crear un partido político aragonesista auténticamente fuerte. Desde la redacción de *El Ebro*, ante la posible celebración de una asamblea regionalista, se señalaba en septiembre de 1919: «Nosotros no podemos ir a una Asamblea de integridad aragonesa como hombres de derechas o de izquierdas. Vamos como aragoneses»¹⁴². En ocasiones, eso sí, la distancia ideológica parecía insalvable, o al menos así lo entendió Ramón Acín, quién después de haber revisado un manifiesto regionalista que estaba redactando su amigo Manuel Bescós —y que no debió de llegar a ver la

137 A este respecto: GERMÁN ZUBERO, L., «Propuestas aragonesistas durante la II República (1931-36). El debate en torno al Estatuto de Aragón», en PEIRÓ, *Historia del aragonesismo...*, *op. cit.*, pp. 93-106.

138 Así lo muestran los datos recogidos por Peiró respecto a la militancia política de los miembros de Acción Regionalista Aragonesa. El autor señala que el bloque más numeroso entre los regionalistas es el que «globalmente podemos denominar de “las derechas”, compuesto por conservadores, su escisión maurista, y por los católicos sociales»: PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 209.

139 ALAIZ, F., «Aragón. Hacia la autonomía concreta», *El Sol*, Madrid, 4 de septiembre de 1919, p. 5.

140 *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 28 de marzo de 1917 (Recogido en: PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 169).

141 Cfr. PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 293.

142 LA REDACCIÓN, «La razón de una asamblea», *El Ebro*, 20 de septiembre de 1919.



Figura 10. Ramón Acín. *El entierro de los pobres*. 1920-1922.

luz—, publicó en *Ideal de Aragón* un artículo en el que afirmaba que era inviable la colaboración con la derecha: «Con gentes de las derechas, ni regionalismo ni nada de este mundo: pronto o tarde la ayuda prestada cobraríanla restando libertad al cerebro y ración a la andorga»¹⁴³ [figura 10].

Felipe Alaiz, Ramón Acín y otros intelectuales de su entorno como Ángel Samblancat o Joaquín Maurín —los vinculados al grupo Talión en denominación de José Domingo Dueñas¹⁴⁴—, precisamente encarnaron una alternativa al regionalismo burgués de signo conservador que dominó el panorama aragonés. Todos ellos a finales de la década de 1910 manifestaron en mayor o menor medida sus opiniones en torno a la cuestión del regionalismo, siempre desde unos principios de izquierdas compatibles con unas trayectorias que arrancaron del republicanismo para terminar, según los casos, entre el anarquismo y el comunismo. Samblancat, por ejemplo,

143 ACÍN, R., «Cristos-Judas», *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23 de febrero de 1918, pp. 1-2, espec. p. 1.

144 DUEÑAS LORENTE, J. D., *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, Rolde de Estudios Aragoneses, 2000. Alaiz los definió en 1937 como «una guerrilla con todas las características de alianza antifascista» que había operado en Aragón entre 1915 y 1920: ALAIZ, F., *Vida y muerte de Ramón Acín*, París, Umbral, 1937, p. 14.

denunciaba en 1918, la existencia de un aragonesismo oficial, tradicionalista, frente al que planteaba una alternativa:

Pero, enfrente de éste, va arraigando otro aragonesismo exigente y fosco, actualista y futurista, que yo predico y propago. El credo de esta religión, el ideario de esta escuela de salvación aragonesa, se puede sintetizar en las siguientes máximas: «De Aragón había que haber echado a los señores y a los caciques, y no a los moros. Zaragoza debió resistir, más que a los franceses, al centralismo castellano. Hace falta más patriotismo aragonés y menos patrioterismo españolista. España y la unidad española no le han hecho a Aragón más que mal. La disyuntiva en Aragón es como en Cataluña: o autonomía o separación»¹⁴⁵.

En términos similares se expresaba Felipe Alaiz, quien, frente al optimismo expresado por García Mercadal en diciembre de 1916 en su artículo «Aragón quiere vivir»¹⁴⁶, para la revista *España*, no dudaba en responder con un «Aragón no puede vivir»¹⁴⁷ en el que calificaba de feudal la realidad aragonesa y criticaba abiertamente a los artífices de ese supuesto despertar regional. Las firmes convicciones de Alaiz le llevaron primero a dirigir la citada última etapa de la revista *Aragón* (1917-1918) y, después, a poner en marcha —si bien brevemente, la publicación no debió de pasar de dos números—, *Revista de Aragón* (1919). Del mismo modo, contó entre 1917 y 1920 con una subsección en el diario madrileño *El Sol* que tituló «Temas aragoneses». En sus textos Alaiz dejó constancia de su talante progresista, sin dejar de subrayar la necesidad de que el regionalismo aragonés debía sentar sus bases y salir de la indefinición que lo caracterizaba; momento a partir del cual «se podrá decir que el ideal de Aragón no es ser gobernado desde fuera bien ni mal; se podrá decir que toda solidaridad cordial ibérica tendrá la adhesión de los aragoneses; que se desea una modificación constitucional profunda, para hacer respetar la voluntad de las tierras de España»¹⁴⁸. Una posibilidad que vislumbró con la celebración de la citada Asamblea Regionalista de Zaragoza de 1919.

La posterior trayectoria ideológica de Alaiz vinculada al anarquismo quedaba ya apuntada en el primer número de *Revista de Aragón* —publicación puesta en marcha por un grupo de treinta amigos como una «cooperativa de producción» entre los que Alaiz figuraba como «director a efectos de responsabilidad»¹⁴⁹—, en el que, tras dejar constancia del

145 SAMBLANCAT, Á., «Aragonesismo de pandereta», *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 5 de octubre de 1918, p. 1.

146 GARCÍA MERCADAL, J., «El regionalismo en España. Aragón quiere vivir», *España*, n.º 101, Madrid, 28 de diciembre de 1916, pp. 8-9.

147 ALAIZ, F., «El regionalismo. Aragón no puede vivir», *España*, n.º 104, Madrid, 18 de enero de 1917, pp. 10-11.

148 ALAIZ, F., «Aragón. Hacia la autonomía concreta», *El Sol*, Madrid, 4 de septiembre de 1919, p. 5.

149 LA REDACCIÓN, «Nuestra normas», *Revista de Aragón*, n.º 1, Zaragoza, julio de 1919, p. 2.

aragonésismo encarnado por la publicación: «todos los autonomistas son hermanos nuestros, pero a condición de que sean implacables», se aclaraba, «iremos contra todo privilegio, incluso el de la propiedad privada. Y como no puede haber hombres libres en una tierra esclava, querremos a toda hora y a toda costa la libertad de la tierra»¹⁵⁰.

Cabe subrayar, por último, que una página fundamental del regionalismo aragonés se escribió desde Barcelona. Un grupo de aragoneses emigrados fundaron allí, en enero de 1909, el Centro Aragonés de Barcelona, siendo uno de sus primeros presidentes Hermenegildo Gorría, tío de Ramón Acín¹⁵¹. Pronto vio la luz el primer número de su *Boletín* y, tras ocupar diferentes sedes, encargaron un edificio propio al arquitecto Miguel Ángel Navarro que se inauguró en septiembre de 1916. Aunque las cuestiones políticas quedaban fuera de sus estatutos, se mostraron moderados en sus planteamientos sobre la cuestión regional, afirmando la compatibilidad entre la defensa de sus intereses y el respeto por el Estado: «Amando la Región amamos la Patria, porque el amor a la tierra, por grande e inconmensurable que sea, no mengua el amor a la madre única que se llama España»¹⁵². Por otra parte, los emigrados más sensibilizados con cuestiones sociales dieron lugar a la fundación del Centro Obrero Aragonés de Barcelona en 1914.

Ahora bien, la organización política regionalista más relevante entre los emigrados fue la Unión Aragonista de Barcelona. Al parecer nació tras la organización en 1917 de unas «Tertulias Aragonesas» que fueron desautorizadas por la dirección del Centro Aragonés por su enfoque político¹⁵³. La presencia en su seno de nombres como Isidro Comas Almogávar, Julio Calvo Alfaro o Gaspar Torrente, demuestra la connivencia de esta asociación con el regionalismo catalán, lo que generó ciertas fricciones con sus homólogos zaragozanos, poco abiertos a las reivindicaciones nacionalistas. Esto pese a que, desde el diario madrileño *El Imparcial* hubo quien apuntó, en junio de 1917, al nacimiento de una alianza de signo nacionalista entre Aragón, Vizcaya y Cataluña tras un acontecimiento tan anecdótico como la impartición de una conferencia por parte de Joan Ventosa i Calvell en el Centro Mercantil

150 «Esta revista es...», *Revista de Aragón*, n.º 1, Zaragoza, julio de 1919, pp. 1-2.

151 ACÍN, R., «El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín», *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de febrero de 1928, p.1

152 *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*, n.º 21, Barcelona, octubre de 1910. Recogido en: SERRANO LACARRA, C., «Dicen que hay tierras al Este: aragoneses en Barcelona (1909-1939)», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, n.º 18, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1997, pp. 5-6.

153 SERRANO LACARRA, C., «Que el recuerdo vuelve tierno hasta al pan duro de ayer. Cien años de aragoneses en Barcelona», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, n.º 129, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, abril-junio de 2009, pp. 20-29.

de Zaragoza¹⁵⁴. La realidad era otra. Frente a un grupo de emigrados a Barcelona preocupados por la obtención de una mayor autonomía para Aragón, con un programa político más audaz y comprometido, estaban los regionalistas aragoneses, entre los que prevaleció el miedo a ser acusados de desleales a España. De hecho, si hubo dos autores que contribuyeron al establecimiento de unas líneas de acción comunes y unas bases teóricas que trataran de fundamentar el trabajo de los regionalistas aragoneses, estos fueron precisamente Gaspar Torrente y Calvo Alfaro: participaron en reuniones y asambleas, dieron conferencias y mítines en múltiples localidades, apoyaron la elección de representantes políticos de signo regionalista y dejaron constancia escrita del modo en que entendían el aragonesismo.

Por cierto que ambos autores invocaron en sus principales escritos —*La crisis del regionalismo aragonés* de Gaspar Torrente y *Doctrina regionalista de Aragón* de Calvo Alfaro¹⁵⁵— a Joaquín Costa como la figura que llamó la atención sobre la existencia de una nacionalidad aragonesa. En realidad, la apropiación de la doctrina costista no fue una especificidad del nacionalismo aragonés, sino que se ejerció desde las más variadas tendencias políticas e ideológicas tras su fallecimiento. Joaquín Maurín, grausino con el que se relacionó durante sus últimos años y después firme difusor de sus ideas, denunciaba esta situación en 1916: «Hay nombres que no se deben eructar. El nombre de Costa es una hostia con la que no pueden comulgar todas las bocas. El nombre de Costa es como el de Dios. Hay que pronunciarlo con labios limpios, y añadiéndole una bendición o un alabanza. Hacer otra cosa es cometer sacrilegio»¹⁵⁶.

Costa, y el fervor popular que su figura despertaba, no podía ser desaprovechado por un regionalismo aragonés falto de referentes ideológicos de auténtica entidad¹⁵⁷. Ahora bien, la realidad fue que Costa, que se refirió al regionalismo en el prólogo que escribió para *La descentralización y el regionalismo* de Antonio Royo Villanova, se mostró más partidario de la primera que de lo segundo, abogando por «dar satisfacción a lo que la protesta tiene de justo», en parte como medida regeneradora, en parte, precisamente, para conjurar los peligros del nacionalismo¹⁵⁸.

154 AGUILAR, M., «El A-B-C español», *El Imparcial*, Madrid, 4 de junio de 1917, p. 1.

155 CALVO ALFARO, J., *Doctrina regionalista de Aragón*, Zaragoza, Edizións de l'Astral, 1996 (ed. original publicada por la revista *El Ebro* en 1922).

156 SAMBLANCAT, Á., «Nuestra herencia», *Ideal de Aragón*, n.º 16, 22 de enero de 1916.

157 SERRANO LACARRA, C., «Tratamiento, interpretaciones y mitificación de la figura y obra de Joaquín Costa a través de la prensa aragonesista (1911-1936)», en *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, n.º 13, Huesca, Fundación Joaquín Costa, 1996, pp. 313-559.

158 ROYO VILLANOVA, A., *La descentralización y el regionalismo*, Zaragoza, Lib. de Cecilio Gasca, 1900.

El regionalismo, la cultura y el compromiso de los artistas

Los distintos movimientos regionalistas surgidos desde el siglo XIX coincidieron en señalar que sus ambiciones en materia económica y política habían sido precedidas de una fase de «preparación espiritual» de la sociedad que vinculaban al ámbito de la investigación, la cultura y la creación artística. Como ya apuntamos, esta idea aparece recogida en el *Manifiesto para la Solidaridad Gallega*, publicación del grupo homónimo que trasladaba a esa región el impulso regionalista generado tras la aparición de *Solidaritat Catalana* en 1906 y su triunfo electoral del año siguiente. En este se situaba a poetas y literatos en la base de todo el movimiento de acción que había desembocado en la movilización de todos los órdenes sociales¹⁵⁹.

De modo similar quedó recogido por la figura más destacada del regionalismo francés, Jean Charles-Brun en su obra *El regionalismo* (1911), que fue traducida al español en 1918¹⁶⁰. Charles-Brun, sitúa a los artistas en el grupo de los regionalistas conscientes, señalando que estos fueron los precursores del movimiento en Francia. Un esquema en el que probablemente se basó Julio Calvo Alfaro para, en octubre de 1919, al diferenciar el regionalismo cultural y el político, plantear el segundo como una fase más evolucionada del primero¹⁶¹. En su caso, además, entendía que aquellos aragoneses «idólatras de las cosas de Aragón» participaban de un nacionalismo «pre-consciente», por sentirlo a través «de sus costumbres, de sus canciones y de sus sentimientos». Era solo cuestión de tiempo que el pueblo aragonés abriera los ojos y viera la necesidad de ir más allá.

Aunque Antonio Peiró ha planteado que el regionalismo aragonés no fue motivado por causas culturales, sino económicas, lo que cierto es que, como él mismo reconoce, el ambiente cultural imperante propiciaba una justificación ideológica más firme¹⁶². En realidad, las aspiraciones económicas de un determinado sector, por sí solas, no explican el fenómeno regionalista. Del mismo modo, un clima propicio a la exaltación aragonesista era una herramienta que los partidarios del regionalismo político podían utilizar en su provecho. Y, sin embargo, cabe señalar aquí un nuevo fracaso del regionalismo aragonés. Los círculos más comprometidos con el regionalismo político no fueron capaces de articular una política cultural propia que fortaleciera su discurso y favoreciera sus intereses. Bien por entender, de forma equivocada, que esta ya se desarrollaba de forma espontánea, bien porque sus organizaciones nunca llegaron a perdurar en el tiempo lo suficiente como para acometer esta empresa. Eso sí, algunos, como

159 *Manifiesto para la solidaridad...*, *op.cit.*

160 CHARLES-BRUN, *El regionalismo...*, *op. cit.*, pp. 108-109.

161 CALVO ALFARO, J., «Nacionalismo aragonés», *El Ebro*, n.º 18, Barcelona, 20 de octubre de 1919.

162 PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 15.

Antonio de Gregorio Rocasolano, vieron el peligro que suponía descuidar la cultura regional: «De todos los regionalismos de España, vivirán, para dignidad y eficacia, los que hayan hecho del regionalismo el partido de la cultura»¹⁶³.

La cuestión, por tanto, no era ajena al debate. El propio Rocasolano, en una conferencia impartida en el Ateneo de Zaragoza en enero de 1918, afirmó: «No existirá el regionalismo aragonés mientras no haya amor a la tierra y al trabajo. Más cultura y menos, mejor, nada de política»¹⁶⁴. Y lo aseguraba alguien poco sospechoso de ser contrario a la acción política, pues poco después presidiría la Unión Regionalista Aragonesa de Zaragoza y entraría como concejal regionalista en el Ayuntamiento de la ciudad. Del mismo modo, José Llampayas aseguraba en la revista *El Ebro* que el balbuceante regionalismo aragonés debía ser necesariamente un «movimiento antipolítico», hasta que madurara y se pudiera pasar a la acción política directa¹⁶⁵. Alaiz, por su parte, no dudaba en identificar regionalismo y cultura, entendiendo que el estudio y la investigación no podían sino contribuir al progreso de la región¹⁶⁶.

Por otra parte, de acuerdo con el esquema propuesto por los teóricos del regionalismo, cabe señalar que las organizaciones aragonesistas de acción cultural se adelantaron en su aparición a las que tenían una orientación específicamente política. Así, el 5 de mayo de 1914, se anunció la constitución de La Unión Aragonesa que, pese a tener el objetivo de «procurar la formación política del pueblo dentro de las ideas autonómicas»¹⁶⁷, tuvo un carácter eminentemente cultural. Presidida por el medievalista Andrés Giménez Soler, demostraba también que el conocimiento de la Historia seguía siendo prioritario entre los regionalistas. Tras su temprana desaparición —no debió durar más de un mes—, ocupó su lugar Los Amigos de Aragón, fundada expresamente como asociación cultural y activa hasta noviembre de 1916¹⁶⁸. Tanto una como otra contaron con secciones específicas dedicadas a las Bellas Artes, lo que delata un ambiente de interés por el arte regional, eso sí, pensando más bien en el conocimiento y la difusión del patrimonio artístico aragonés. De hecho, no pareció encontrarse entre sus objetivos el fomento de un arte contemporáneo comprometido con la cuestión regional. Así, ni estas ni otras organizaciones similares se

163 ALAIZ, F., «Rocasolano II», *El Sol*, Madrid, 27 de abril de 1919, p. 4.

164 «Ateneo. Las conferencias acerca del regionalismo», *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de enero de 1918, p. 2.

165 LLAMPAYAS, J., «Al margen de unos artículos», *El Ebro*, n.º 16, Barcelona, 20 de septiembre de 1919.

166 ALAIZ, F., «Temas aragoneses. Municipalismo», *El Sol*, Madrid, 17 de abril de 1918, p. 4.

167 Recogido en: PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 58.

168 Recogido en: TORRENTE, *La crisis...*, *op. cit.*, pp. 60-61.

implicaron, por ejemplo, en la organización de las exposiciones regionales de arte. Es más, Ángel Abella, desde las páginas de la revista *Paraninfo*, denunció en relación a la celebrada en 1915 que Los Amigos de Aragón no mostraron sino hostilidad hacia lo que, en realidad, era una empresa regionalista¹⁶⁹.

Dentro del vasto campo de la cultura, el arte era solo un aspecto menor y los programas políticos aragonesistas centraron sus propuestas en materia educativa. El *Programa de Acción Aragonesa* aprobado por los representantes de las distintas agrupaciones regionalistas reunidas en la Asamblea Regionalista celebrada en Zaragoza en diciembre 1919 aludía, por ejemplo, a la necesidad de crear una Universidad autónoma aragonesa que fundamentara el progreso intelectual de la región. Además, se proponía la creación de un Instituto Superior de Filosofía o del Museo del Comercio, el de la Industria y el de la Higiene y la Seguridad en el Trabajo. En materia de Bellas Artes, regirían los criterios de la Real Academia, la cual, según planteaban, «acrecentará su valor cultural, enriqueciendo museos a su cargo y prestando su apoyo moral a las asociaciones y escuelas artísticas»¹⁷⁰.

Fuera de programa quedaba el fomento explícito de un arte contemporáneo que reivindicara la especificidad aragonesa. Precisamente la cuestión que se demandaba de forma reiterada desde los círculos artísticos.

¿Y los propios artistas?, ¿en qué medida se involucraron con el movimiento aragonesista? El regionalismo político aragonés, ni vio su programa reflejado en la obra de autor alguno ni pareció preocuparse en exceso por ello, achacando a la situación histórica que se vivía esa falta de personalidad artística. Julio Calvo Alfaro afirmaba en 1921 desde *El Ebro*: «Ayer teníamos nuestra Historia, nuestra Civilización, nuestro Arte; hoy no tenemos ni Civilización, ni Historia, ni Arte»¹⁷¹. De hecho, entre la nómina de afiliados a organizaciones como Unión Regionalista Aragonesa o Acción Regionalista Aragonesa publicada por Peiró¹⁷², no encontramos ningún artista, por lo que todo parece indicar que ninguno de los autores del regionalismo pictórico se involucró activamente en su vertiente política. Lo cual no quiere decir que no simpatizaran con sus ideas. Sabemos, de nuevo a través de la revista *El Ebro*, que los escultores José Bueno y Honorio García Condoy mostraron su adhesión al II Congreso de Juventudes Aragonesistas celebrado en Barcelona en octubre de 1921¹⁷³. Algo similar pudo suceder en otros casos.

169 ABELLA, A., «Examinando críticas. Regionalismo», *Paraninfo*, n.º 49, 23 de octubre de 1915, pp. 6-7.

170 *Ibidem*, pp. 16-17.

171 CALVO ALFARO, J., «Por Aragón. Carta abierta a Don Antonio G. Rocasolano», *El Ebro*, n.º 48, Barcelona, 5 de marzo de 1921.

172 PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 65 y ss.

173 «Más adhesiones», *El Ebro*, n.º 61, Barcelona, octubre de 1921.

Ahora bien, como se ha visto, el regionalismo es un fenómeno que va mucho más allá de la acción política, en la que no siempre llega a concretarse, mostrándose en determinados casos más preocupado por el reconocimiento de la especificidad cultural que por la obtención de una determinada autonomía política, económica o administrativa. Es en esa primera vertiente del regionalismo, mucho más extendida, en la que se debe situar la pintura regionalista.

No es posible señalar, por tanto, que los pintores regionalistas realizaran con su obra un ejercicio político de lectura unívoca, sino que en sus imágenes se solapan diferentes dimensiones identitarias —el sentimiento de pertenencia nacional, el regional...—, además de que, obviamente, estas estaban sujetas a distintas interpretaciones. El españolismo regionalizado que se promulgaba desde Madrid encajaba perfectamente con las ideas más asentadas entre la intelectualidad y la política aragonesa. Es más, su precepto fundamental, la variedad de pueblos que componen el mosaico español fortalece y enriquece la unidad nacional, se ajustaba a las características de la pintura regionalista, que participó activamente en la construcción del imaginario que legitimaba esas ideas¹⁷⁴.

Los pintores regionalistas, tanto aragoneses como del resto de España, no se limitaron a representar los tipos y paisajes de su tierra natal, sino que mostraron una constante afición por el viaje y el descubrimiento. De este modo, autores foráneos recorrieron y representaron Aragón al tiempo que los aragoneses no desperdiciaron la oportunidad de recoger otros ambientes. Una práctica acorde con las ideas propias del regionalismo españolista pero que también podía responder tanto a una sujeción al gusto artístico dominante como a la propia especialización de los autores en el tratamiento de una serie de asuntos. En definitiva, que no toda representación regional supone un ejercicio de afirmación identitaria.

Ilustrativo a este respecto es el perfil que trazó Luis Torres del pintor Manuel León Astruc —sin citar expresamente su nombre— en la revista *Juventud* en agosto de 1915. Lo señala como un pintor errante que tras llegar a Zaragoza y triunfar en un concurso reveló su condición de aragonés, puesto que «hasta aquel instante no había sentido para nada la necesidad de serlo»¹⁷⁵. Un artista que triunfaba gracias a ser «extranjero en todas partes», que se instalaba durante breves periodos en una ciudad, aprovechándose de su condición de «novedad» para recibir múltiples encargos, y al que «el concepto de regionalismo no le preocupaba ni mucho ni poco». Una condición que queda perfectamente recogida en su obra, en la que la temática regional era solo una cuestión de adaptación a las necesidades de cada encargo.

174 CASTÁN, «Nacionalismo español...», *op. cit.*

175 TORRES, L., «Cómo se triunfa. Los artistas errantes», *Juventud*, n.º 73, Zaragoza, 15 de agosto de 1915, pp. 3-4, espec. p. 3.



Figura 11. Ángel Díaz Domínguez, *Cuenca del Ebro*, c. 1916. Colección particular.

Actitud contraria es la de aquellos artistas que se implicaron en la organización de diferentes empresas pensadas para el progreso económico, social y cultural de la región, las cuales, en ocasiones, rebasaban ampliamente el ámbito estrictamente plástico. Una actitud acorde tanto con los principios regeneracionistas como con un sentimiento aragonésista del que debieron participar.

Cabe situar aquí la labor desarrollada por Ángel Díaz Domínguez en la Confederación Hidrográfica del Ebro, como director artístico de su revista desde julio de 1927 y, desde febrero de 1929, como jefe del Taller Gráfico de la institución. La Confederación, creada por Real Decreto de 5 de marzo de 1926, había venido a cumplir una de las principales aspiraciones de los



Figura 12. Miquel Viladrich, *La boda de Fraga*, 1918. Ayuntamiento de Zaragoza.

regionalistas aragoneses durante la década anterior: la puesta en marcha de una Mancomunidad del Ebro¹⁷⁶. Su primer delegado regio fue Antonio de Gregorio Rocasolano y su director técnico Manuel Lorenzo Pardo, ambos señalados miembros de la URA de Zaragoza y partícipes del regionalismo conservador que ocupó destacados puestos de responsabilidad durante la dictadura de Primo de Rivera¹⁷⁷.

Fue Lorenzo Pardo quien nombró a Díaz jefe del Taller Gráfico. Su amistad venía de lejos, juntos habían recorrido el curso del Ebro hacia 1916. Un recorrido del que Díaz dejó testimonio en una amplia serie de

176 Cfr. PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 307.

177 Tras el golpe de estado del general Primo de Rivera la URA de Zaragoza elevó el 30 de octubre de 1923 al Directorio Militar un documento de adhesión encabezado por Rocasolano que contenía las aspiraciones autonomistas del colectivo. Pronto se vio que estas no iban a tener respuesta. En mayo de 1924 en un homenaje a Costa celebrado en Graus, Lorenzo Pardo denunciaba la incapacidad de la Dictadura para llevar a cabo la «redención hidráulica del país». Posteriormente preferió colaborar con el régimen en esa empresa: MARCUELLO, J. R., *Manuel Lorenzo Pardo*, Zaragoza, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ibercaja, 1990, p. 142..

escenas y paisajes al óleo [figura 11] y en sus ilustraciones para *El pantano del Ebro* (1918) de Lorenzo Pardo¹⁷⁸. Con ellos había viajado también José Valenzuela la Rosa, después miembro de la Comisión organizadora de la Confederación, asesor judicial y director de su revista. Años después, en septiembre de 1931, Díaz Domínguez abandonó la institución coincidiendo con el cese de Pardo como director y su procesamiento por presunta malversación de fondos. Mientras tanto, a través de portadas y dibujos para la revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, carteles publicitarios y decoraciones para pabellones expositivos, Díaz Domínguez creó y difundió toda la imagen gráfica de la institución entre 1927 y 1931. Una labor, y unas amistades, que sitúan al pintor en uno de los núcleos más activos del regionalismo aragonés.

Otros artistas, como el escultor Honorio García Condoy, el ilustrador José Monzón, el pintor Miguel Viladrich, o, como ya se ha dicho, Ramón Acín, participaron del regionalismo progresista que defendía Felipe Alaiz a finales de la década de 1910. Con este fundaron Condoy, Monsó y Acín *Revista de Aragón*, tal y como saludaba Gil Bel desde *Nueva España*¹⁷⁹. Viladrich, por su parte, mantuvo una estrecha relación con Felipe Alaiz. Este fue el impulsor de la exposición que celebró en 1918 en el Ateneo de Zaragoza e incluso, gracias a él, conoció a su futura esposa: Ana Morera¹⁸⁰. Ambos, junto a Joaquín Maurín, acompañaron a Pío Baroja en su viaje para ser candidato a diputado republicano en las elecciones de 1918 que el escritor relata en *Las horas solitarias*¹⁸¹.

En el primer número de la revista *El Ebro*, Maurín llegó a comparar a Viladrich con Costa, por el inquebrantable compromiso que mostraba con la localidad de Fraga: «Solo completamente, en Graus el León y en Fraga Viladrich cincelan con su obra grande, con su trabajo macho una patria nueva, una nación diferente»¹⁸². Viladrich, que dejó constancia de la función social que, según entendía, debía tener el arte¹⁸³, fue más que un residente temporal en Fraga. Creó y presidió la sociedad «Amigos de Fraga»,

178 Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro [A.C.H.E.], Expediente 120-D, Ángel Díaz Domínguez. Documento fechado el 31 de agosto de 1931.

179 «¡Bravo por el santo aragonés San Felipe Alaiz! ¡Bravo por esos mocetes que se llaman Monsó, Condoy, Del Río, Chueca, Acín! ¡Bravo por todos aquellos que desde 'mi' revista, *Revista de Aragón*, contribuyen a ahuyentar de su madriguera a los caciques»: BEL, G., «Renacimiento aragonés», *España Nueva*, Madrid, 11 de agosto de 1919, p. 1

180 Para la biografía del pintor: TUDELILLA, C., «Biografía», en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 303-337.

181 BAROJA, P., *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1920 [1ª ed. 1918], pp. 111-117.

182 MAURÍN, J., «Viladrich y Fraga», *El Ebro*, n.º 1, Barcelona, 15 de diciembre de 1917, pp. 7-8, espec. p. 8.

183 VILADRICH, M., «De arte. El arte, función social I», *La Ribera del Cinca*, Fraga, 13 de diciembre de 1930.

aprobada en pleno del Ayuntamiento el 6 de mayo de 1928 e inscrita en el Gobierno Civil de la Provincia como organismo pensado para el desarrollo de la ciudad¹⁸⁴. Su orientación era tanto cultural como de promoción y dinamización económica, destacando su intento de fomentar la marca «Higos de Fraga». También trató de poner en marcha un Museo Fragatino, una biblioteca en su propia sede y se preocupó de la promoción turística a través de la edición de un folleto-guía. En cuanto al museo, había sido condición para la cesión a Viladrich del castillo por parte del Ayuntamiento en diciembre de 1914. La idea consistía en «llenar las paredes de las salas de pinturas al fresco, representando, al modo de los primitivos italianos, el paisaje, los tipos, las costumbres de los fragatinos»¹⁸⁵.

Amigos de Fraga fundó también un semanario *La Ribera del Cinca*, dirigido por el propio Viladrich que contó con 120 números entre abril de 1929 y septiembre de 1931. El editorial de su primer número dejaba constancia del espíritu que guiaba tanto a la asociación como a la publicación:

Labor patriótica de amor a la ciudad, desligada de toda política y de la administración municipal; labor de estudio de problemas ciudadanos, de cultura, de propaganda para el arte, siquiera fuera objetiva o científica; labor por el porvenir, mirando al mañana, sin volver la vista atrás; la labor de unión y de concordia, porque por encima de todas nuestras diferencias, nuestros corazones han de unirse en el amor a la ciudad, a sus monumentos, a su campiña, a sus costumbres, a su dialecto; labor social, porque pretende sacarnos del aislamiento en que vivimos y combatir por medio de la comunicación frecuente ese feroz individualismo que mata toda iniciativa y es causa de las mayores desgracias¹⁸⁶.

El enfrentamiento entre Viladrich y una nueva corporación municipal con motivo de unas filtraciones de agua por las obras del castillo y su traslado a Tetuán en agosto de 1932 terminaron con la estancia de Viladrich en Fraga, dejando huérfana la asociación que él mismo había puesto en marcha.

Conocemos bien las opiniones políticas de Ramón Acín, tanto a través de estudios previos¹⁸⁷ como por sus abultada producción periodística, y ya hemos aludido brevemente a sus opiniones sobre el regionalismo, pero cabe añadir cómo su compromiso aragonésista se expresó también a través de una serie de iniciativas y propuestas encaminadas a la conser-

184 Cfr. «Amigos de Fraga», *La Ribera del Cinca*, n.º 1, Fraga, 27 de abril de 1929, pp. 3-6.

185 ENCINA, J. de la, «El Só Miquel Viladrich», *España*, Madrid, 22 de noviembre de 1917.

186 «Nuestro Programa», *La Ribera del Cinca*, n.º 1, Fraga, 27 de abril de 1929. Fragmento recogido en: TUDELILLA, C., «Imágenes sin tiempo», en *Viladrich. Primitivo... op. cit.*, 2007, pp.68-127, espec. p. 121.

187 A este respecto: BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)*, Diputación de Huesca, Huesca, 1987; TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998; y FORCADELL ÁLVAREZ, C., «Las Pasiones y vocaciones de Ramón Acín», en *Ramón Acín* [comisaria: Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2002, pp. 101-115.



Figura 13. Ramón Acín, *Sol vestida de ansotana*, 1928-1930. Colección familia Acín.

vación de las tradiciones y el patrimonio cultural oscense, así como al impulso del desarrollo turístico de esa zona. Cuando en 1923 la Comisaría Regia del Turismo premiaba a la provincia de Huesca por la constancia en el uso del traje regional, Acín lanzaba diferentes propuestas desde las páginas de *El Diario de Huesca*¹⁸⁸. Planteaba la posibilidad de instituir a nivel provincial la concesión de premios como el recién recibido, favoreciendo así el uso del traje tradicional, así como la organización anual de una fiesta «netamente baturra (dances, dichos, morismas, rondas, teatro baturro, filología)». Para todo ello consideraba necesaria la creación de un organismo, al que denomina Universidad de Estudios Aragoneses, subvencionado por el Ayuntamiento o la Diputación y cuyo presidente debía ser el escritor regionalista Luis López Allué. En su opinión, este tipo de actuaciones no tendrían otra finalidad que la de «prolongar la vida de lo castizo en el Alto Aragón», alargar en el tiempo unos modos de vida que, si no, estaban encaminados a la extinción.

188 ACÍN, R., «La villa de Ansó, la Comisaría Regia del Turismo, el ansotano don Miguel Navarro y otras cosas», *El Diario de Huesca*, Huesca, 22 de noviembre de 1923, p. 1.

En realidad, el fomento del turismo en el Alto Aragón, como planteó Chus Tudelilla, no surge en la figura de Acín sino en la del escritor y periodista Vicente Castro Les cuya labor, junto a Vicente Cajal y Luciano Labastida, fue el germen de la Sociedad Turismo del Alto Aragón en la que Acín se integraría posteriormente¹⁸⁹. Entre sus aspiraciones estaba la creación de un museo etnológico dedicado al traje regional y las artes populares, tal y como defendió Acín en el citado artículo y como había expresado Castro con anterioridad¹⁹⁰. Algún tiempo después, Acín seguía insistiendo en la necesidad de acometer esa labor de dinamización turística de la provincia¹⁹¹. Mientras tanto, como miembro de la Sociedad, Acín también se ocupó de la inauguración de la exposición de fotografías del Alto Aragón que la entidad llevó al Centro Aragonés de Barcelona en 1928, pensada «para estimular a todos que visiten, sin demora de tiempo, los lugares y las cosas de que estas fotografías son su vera efigie»¹⁹².

Precisamente en las asociaciones de emigrantes en Barcelona se dio otro espacio para la implicación aragonesista de los artistas. Vicente Rincón, por ejemplo, estuvo estrechamente ligado a ellas, especialmente al Centro Obrero Aragonés de Barcelona del que presidió su Comisión de Cultura. Al menos lo hacía en agosto de 1925, cuando la entidad organizó un concurso de fotografía artística dedicada a «escenas populares aragonesas, monumentos y paisajes» cuyas bases publicó *El Diario de Huesca*¹⁹³. Poco después, en marzo de 1926, el Centro le rindió un homenaje para celebrar tanto el éxito de su exposición en Galerías Dalmau, como «los desvelos por la cultura de dicha entidad»¹⁹⁴. La fiesta fue presidida por Santiago Rusiñol, amigo personal de Rincón, y en el turno de discursos intervinieron destacados aragonesistas como Ernesto Grez y Rafael Ulled, presidentes, respectivamente, del Centro Obrero y el Centro Aragonés de Barcelona; Isidoro Comas *Almogávar*; José María Mur, catedrático de la Universidad de Barcelona y presidente de la Junta Consultiva de la Unión Aragonesista de Barcelona; o Ángel Samblancat. Rincón, a través del Centro Obrero, también se hizo cargo de la exposición de pintura que debía acompañar a la Semana Aragonesa de la Exposición Internacional de Barcelona de

189 TUDELILLA, C., «Signos de la imagen en Huesca», en *Signos de la imagen* [comisaria: Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación de Huesca, 2006, pp. 36-157, espec. p. 86 y ss.

190 CASTRO LES, V., «El turismo, fuente de riqueza para la provincia», *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de agosto de 1912, p. 2.

191 ACÍN, R., «Pregón de turismo», *El Diario de Huesca*, Huesca, 11 de febrero de 1928, p. 1.

192 «El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Acín», *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de febrero de 1928, p. 1.

193 «Concurso», *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de agosto de 1925, p. 3.

194 «El Centro Obrero Aragonés. Fiesta simpática», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de marzo de 1926, p. 25.

1929¹⁹⁵. Un acontecimiento que finalmente no debió de tener lugar o que, al menos, no formó parte del programa oficial.

Algo similar sucedió en el caso de Martín Durbán quien, antes de trasladarse a Barcelona en 1927, ya había contribuido a dinamizar el ambiente cultural zaragozano con su implicación en la Agrupación de Artistas Aragoneses, fundada en 1921 con clara orientación regionalista, y su participación en empresas editoriales como la revista *Pluma aragonesa* (1924-1925), pensada para «elevar el edificio ideal en el que desearíamos vivieran aunados los jóvenes que dedican su vida al nobilísimo ejercicio del Arte, para el reflejo de su total actividad, en la patria, redundara en provecho y gloria de esta región»¹⁹⁶.

Una vez en Barcelona perteneció a los mismos círculos aragonesistas que Vicente Rincón, como demuestra la atención que le prestó la revista *El Ebro* o la presencia, en el homenaje que se le tributó en junio de 1928 por el éxito de su primera exposición en la ciudad, de personalidades como Julio Calvo Alfaro, presidente de la Unión Aragonesista de Barcelona, Rafael Ulled o Ángel Samblancat. Todos ellos intervinieron en los discursos realizados tras la cena¹⁹⁷.

Algunos años después, las ideas políticas de Durbán se expresaron plásticamente a través de carteles propagandísticos como *10 articles de primera necessitat* y *Ajut permanent a Madrid* y en los que mostraba su compromiso con la República durante la Guerra Civil. Incluso el diario *La Vanguardia* se hizo eco de las opiniones del pintor sobre la marcha del conflicto¹⁹⁸. Una implicación política que le llevó al exilio.

195 «La Semana aragonesa en la Exposición Internacional de Barcelona», *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de julio de 1929, p. 3.

196 «Saludo», *Pluma aragonesa*, n.º 1, Zaragoza, 21 de diciembre de 1924, p. 1.

197 *La Vanguardia*, 5 de junio de 1928, p. 11.

198 «¿Cómo se puede ganar la guerra rápidamente?» *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de febrero de 1937, p. 3.

LA CULTURA ARTÍSTICA DEL REGIONALISMO



«¿No se pinta en Zaragoza porque no se vende o no se vende porque no se pinta?», se preguntaba Antonio Mompeón Motos, director de *Heraldo de Aragón*, desde las páginas de su periódico el 28 de noviembre de 1901¹⁹⁹. Se hacía eco así no solo de la necesidad de modernizar las infraestructuras artísticas de la ciudad, sino también de la necesidad de que la pintura aragonesa se renovara con una nueva generación de artistas que todavía estaba por llegar. Repartía la responsabilidad de esa «falta de ambiente artístico» a partes iguales entre artistas y público «pues tan poco hacen aquéllos por conquistar a éste como éste por conquistar a aquéllos». Y a continuación añadía: «Dígase si no qué exposiciones se han celebrado en Zaragoza, qué cuadros se ven en los escaparates, qué se ha hecho por levantar el espíritu artístico, qué manifestaciones han quedado inéditas de valor reconocido».

Mompeón criticaba también la falta de adquisiciones tanto por parte de aficionados como de las instituciones si bien, al mismo tiempo, entendía que era consecuencia de «lo mal que andamos de pintores regionales». Pese a todo, consideraba que el trabajo bien hecho tendría recompensa siempre «que la acción colectiva de los pintores se interesara por ello, bien haciendo exposiciones periódicas, ya estableciendo un centro fijo de exposiciones y venta de cuadros». De ese modo, el trabajo de autores como Juan José Gárate, Victoriano Balasanz o Mariano Oliver Aznar ganaría en reconocimiento, aumentarían sus ventas e incluso se facilitaría su exportación. En definitiva, que era necesario trabajar por el despertar del arte regional, para que los autores aragoneses fueran conocidos y estimados, lo cual obligaba a la acción colectiva: «como medio más inmediato indicamos el centro de exposición y ventas fijo y los concursos anuales o semestrales con premios que los artistas pueden recabar de las entidades locales o constituir con el fruto de su trabajo, rifas, ventas, exposición etc., etc.».

La historia del arte aragonés del primer tercio del siglo XX, es la historia de la puesta en marcha de una serie de infraestructuras que posibilitaron,

199 A. M. M., «De Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de noviembre de 1901, p. 1.

con mayor o menor fortuna, la difusión de la modernidad plástica²⁰⁰. Y buena parte de este proceso fue impulsado por los ideólogos del aragonismo. Estos formularon una determinada imagen de Aragón que quedó recogida, entre otros ámbitos, a través de la pintura. De acuerdo con la definición de lo que Peter Burger denominó como «institución arte», esta incluye no solo las estructuras sociales que posibilitaban el desarrollo de una obra artística, sino también las ideas que determinaban la concepción de esta y el modo en que eran recibidas por parte del público²⁰¹. Esas ideas, para la intelectualidad aragonesa del momento, estaban determinadas por la necesidad de que la obra plástica se constituyera en expresión de las esencias regionales, prestando atención a aquellos elementos materiales —tierra, gentes...—, e inmateriales —costumbres, tradiciones...—, que la definían como tal. Para ello era necesario, como expresó Mompeón, que los artistas colaboraran para poner su trabajo a disposición de un público cada vez más atento, en un proceso del que participaron una serie de asociaciones e instituciones, en la mayor parte de los casos de nueva o reciente creación, que comulgaron con esos ideales. El carácter aragonés, o más bien lo que se quiso entender como tal, se apoderaba del medio artístico.

Ideólogos del regionalismo plástico

El papel de la crítica de arte, o más bien de los intelectuales y periodistas que se ocuparon de asuntos artísticos en la prensa aragonesa del primer tercio del siglo XX, fue fundamental para que podamos hablar de regio-

200 Tal y como aparece evidenciado en: LOMBA, *La plástica contemporánea...*, *op. cit.* Concha Lomba continuaba una línea de trabajo iniciada por Manuel García Guatas: GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976; y que cuenta con otras aportaciones como: GARCÍA GUATAS, M., «La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 121-135; GARCÍA GUATAS, M. y LORENTE LORENTE, J. P., «Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza», *Artígrama*, n.º 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258; *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995; GARCÍA GUATAS, M., «Juventud y revistas culturales», *Artígrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 605-625; FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Gente de orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930. Tomo 4. La cultura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1997; LOMBA SERRANO, C., «La revista *Aragón* y la plástica contemporánea en Aragón entre 1925 y 1936», *Artígrama*, n.º 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 315-329; LOMBA SERRANO, C., «El asociacionismo artístico en Aragón entre 1900 y 1936», *Artígrama*, n.º 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 415-432; LORENTE LORENTE, J. P., «Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX», *Artígrama*, n.º 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 391-409.

201 BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 62.

nalismo plástico. Si bien el regionalismo no llegó a contar, ni en Aragón ni en el resto de España, con unos planteamientos teóricos definidos que nos permitan hablar de un movimiento cohesionado, cabe apuntar que en los análisis publicados sobre la pintura aragonesa en su conjunto, en los artículos que informaban sobre la trayectoria de un determinado autor o en las diferentes crónicas de exposiciones, está casi siempre presente ese sentimiento aragonesista que marcó la vida cultural del primer tercio del siglo.

El gran ideólogo del regionalismo plástico aragonés fue **José Valenzuela la Rosa**. Abogado y periodista, sus escritos para *Revista de Aragón* durante los primeros años del siglo XX, calificados por Mainer como los más avanzados de la publicación, contribuyeron de forma determinante a la renovación del panorama artístico aragonés del momento y a la propia formulación del regionalismo pictórico. Incluso cuando este estaba todavía por ser definido en el contexto español.

En sus trabajos, Valenzuela se mostró atento a la actualidad artística nacional e internacional trazando una línea evolutiva para el arte de las últimas décadas que partía del romanticismo, pasaba por el realismo y, a través de la revolución impresionista, desembocaba en lo que denominamos regionalismo. En su interpretación del impresionismo, que toma de Robert Monier de la Sizeranne y Francisco Giner de los Ríos, entiende que fue más que una cuestión técnica, una tendencia que favoreció la representación de «un cierto sentido interno de las cosas, un *alma* que les dé significación, vida e interés» —en referencia directa al texto de Giner²⁰²—. Considera que es esta tendencia, todavía por desarrollar plenamente en el ámbito español, la que habría llevado a los artistas, en su intento por expresar el espíritu de las cosas, por el camino de la pintura regional:

Por fin han comprendido los pintores que no puede serles indiferente el lugar ni el asunto de donde toman sus inspiraciones, sino que deben ir en busca de lo que más les impresiona y mejor sienten, para desentrañar su esencia con más facilidad y acierto. Así se explica que poco a poco vayan abandonando la metrópoli y cada cual fije su mirada en la región, para él más conocida o más simpática. Por este motivo no existe una escuela nacional de pintura, mientras se caracterizan, cada vez más distintamente, las escuelas regionales²⁰³.

Desde sus primeros escritos Valenzuela evidenció un explícito compromiso regionalista, si bien siempre entendiendo este como una vía para el engrandecimiento nacional: «No se crea que este regionalismo aquí ensalzado tiene viso alguno de separatista; todo lo contrario, con él se

202 GINER DE LOS RÍOS, F., «La pintura impresionista francesa», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 19, 1895, pp. 83-88.

203 VALENZUELA LA ROSA, J., «Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura», *Revista de Aragón*, Zaragoza, mayo de 1902, p. 355.

busca el engrandecimiento del arte patrio»²⁰⁴. De acuerdo, por tanto, con los postulados del españolismo regional y las ideas regeneracionistas. Incluso, en su defensa de la descentralización artística, alude a cómo esta estaba teniendo lugar en otros países como Francia, Alemania e Inglaterra.

Por otra parte, en Valenzuela aparece una de las contradicciones fundamentales del regionalismo: la dialéctica entre la exaltación de lo local y la necesaria apertura a la modernidad. Por un lado, su compromiso aragonés le llevó a mostrar un exacerbado proteccionismo hacia la producción artística aragonesa, algo necesario, entiende, dado el «letal» ambiente en el que los jóvenes se ven obligados a defenderse. Así, aunque reconocía la importancia de los viajes de formación artística, denunciaba a aquellos que no regresaban después para enriquecer su tierra, además de defender la formación impartida en las provincias.

Sin embargo, esa obsesión con la región jugaba en contra de sus propias ideas estéticas, que le llevaban a destacar entre los pintores españoles del momento a Zuloaga, Casas o Regoyos; todos ellos partícipes del panorama internacional. Y es que nada había más opuesto al «exclusivismo de región» que el arte, «cuyo carácter de universalidad es claro como la luz del día»²⁰⁵. El dilema entre la necesidad de abrirse al modernismo, entendido como renovación plástica, y las posibilidades que ofrecían el regionalismo para el fomento del medio artístico local, las resolvió Valenzuela a partir del estudio de los textos de Ángel Ganivet, en los que encontró diseminada toda una teoría estética que, según entiende, había pasado desapercibida hasta entonces. La solución estaba en una vía intermedia que habría que situar entre lo local y lo general y que Ganivet defendió en *Granada la bella*: «Un hombre hasta cierto punto necesita nutrirse “en su tierra” como las plantas; pero después no debe encerrarse en la contemplación de la vida local, porque entonces cuando cree quedará aprisionado en un círculo tan estrecho como su contemplación»²⁰⁶. Entre ambas fuerzas encontraba Ganivet un amplio espacio para la creación artística y, con este coincidió Valenzuela en que la necesidad de que el arte permaneciera unido a la tierra y tratara los asuntos que le eran más cercanos, no estaba reñida con el conocimiento de las novedades llegadas desde otros centros artísticos. Precisamente la vía por la que apostaron los mejores autores del regionalismo plástico.

204 VALENZUELA LA ROSA, J., «Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (CONCLUSIÓN)», *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio, agosto y septiembre de 1902, p.587.

205 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte moderno», *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1904, p. 381.

206 VALENZUELA LA ROSA, J., «La estética de Ganivet», *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 42-48, espec. p. 46. Tomado de: GANIVET, Á., *Granada la bella*, Madrid, Victoriano Suárez, 1905 (1ª ed. 1896).

De este modo, entre 1902 y 1905, Valenzuela estableció el soporte teórico más firme con que contó la pintura aragonesa, un soporte que era perfectamente extrapolable a lo que se estaba haciendo en otras regiones. Cuando *Revista de Aragón* se convirtió, brevemente, en *Cultura Española* (1906), abogó por el modernismo que reaccionaba contra el arte anterior en busca de «la verdad», «la simplicidad» y «la libertad», y renegó de aquellos que atacaban a la nueva generación de artistas.

En estos mismos planteamientos insistió Valenzuela durante las décadas siguientes, ocupándose desde *Heraldo de Aragón* —medio del que fue director entre 1906 y 1916—, de la actualidad artística local, nacional y, aunque más esporádicamente, internacional. Entre los artistas aragoneses mostró preferencia por autores como Díaz Domínguez, Marín Bagüés, y Aguado Arnal, mientras insistía en que estos, y los de cualquier otro lugar, debían expresar el carácter de sus regiones. En su crónica de la Nacional de 1915, ante el triunfo de los artistas vascos, insistía:

España tiene carácter por los caracteres que conservan las distintas regiones (...). Pintores y escultores tienen que partir de lo que ven y observan aun cuando usen luego libremente de su fantasía para volar por los espacios azules del idealismo que hoy priva. Y lo que pueden ver y observar es lo que tienen en torno suyo, es la región que vive con su propio carácter y sin confundirse con las demás, dentro de España²⁰⁷.

Todo ello sin pasar por alto que de este tipo de argumentaciones podía sacar partido «algún regionalista exaltado» para defender sus propios intereses, es decir, para atentar contra la unidad nacional.

Aunque Valenzuela nunca renegó de estos principios, desde mediados de la década de 1920 y, pese a que seguía echando de menos en las Exposiciones Nacionales «nuestra especial manera de sentir y el típico ambiente de nuestra tierra aragonesa»²⁰⁸, empezaba a entender que no toda representación estereotipada de tipos, paisajes y costumbres, suponía una verdadera expresión de espíritu regional, abogando siempre por el camino de la originalidad. Ante la inminente celebración de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, no dudó en señalar que se buscaba en ella «un arte nuevo; un arte propio de nuestros días, de nuestras necesidades y de nuestros sentimientos actuales»²⁰⁹. De todas formas, para esas fechas hacía tiempo que su actividad profesional se había diversificado notablemente, siendo sus crónicas cada vez menos abundantes y sin llegar a mostrar la articulación teórica de sus escritos de principios de siglo.

207 VALENZUELA LA ROSA, J., «Reflexiones ante una exposición nacional», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1915, p. 1.

208 VALENZUELA LA ROSA, J., «El arte aragonés en la Exposición de Madrid», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de junio de 1924, p. 1.

209 VALENZUELA LA ROSA, J., «En busca de un arte nuevo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de enero de 1925, p. 1.

Otros críticos más jóvenes recogieron el testigo de Valenzuela durante la década de 1910. Dado que las crónicas aparecidas en la prensa diaria solían centrarse en cuestiones más puntuales como la participación en exposiciones, es en las revistas culturales donde encontramos escritos dedicados a analizar el panorama artístico aragonés. Entre las que dedicaron un mayor espacio a las artes plásticas cabe citar *Ambiente* (1912), *Arte Aragonés* (1913-1914), *Juventud* (1914-1916), *Paraninfo* (1914-1916) y, ya en la década siguiente, *Athenaeum* (1921-1924), *Pluma Aragonesa* (1924-1925) y *Aragón* (1925-1968).

De entre todas ellas cabe destacar *Paraninfo*, en la que la cuestión del regionalismo plástico ocupó un espacio clave. Fundada en octubre de 1914 como «Revista escolar» por un grupo de alumnos de la Universidad de Zaragoza, contó con cierto apoyo institucional como demuestra el que el propio rector, Ricardo Royo Villanova, prologara su primer número. El propio diseño de la cabecera revela sus deudas con *Juventud*, el suplemento dominical de *Heraldo de Aragón*, con el que compartió no pocos colaboradores. José Luis Calvo Carilla ha señalado que *Juventud* terminó por convertirse en «refugio de los jóvenes estetas de *Paraninfo*», cuando la revista perdió el tono bohemio inicial para adentrarse en posturas más militantes²¹⁰. Este cambio tuvo mucho que ver con la asunción de los postulados de un regionalismo de acción. Aunque ya en su primer número se habla de lanzar «proyectos e iniciativas», siempre que no fueran relativos a religión, política o toros²¹¹, poco a poco se fue concretando esa línea de compromiso hasta que José García Mercadal, en una carta enviada a sus redactores afirmaba: «Ustedes son regionalistas sin saberlo, y preciso es que, enterados de ello, obren en consecuencia. ¿Cómo? Como tales jóvenes y como tales aragoneses venidos al mundo en unos tiempos que se señalan por redentores, por renacientes»²¹². Entre sus principales iniciativas en materia artística estuvo el intento de creación de un Círculo de Bellas Artes y la organización de la *Exposición regional de Bellas Artes* de 1915.

Uno de sus colaboradores más destacados fue **Luis Torres**. Como otros colaboradores, Torres se sintió cómodo escribiendo al mismo tiempo en *Paraninfo* y *Juventud*; además de en otras revistas como *Ambiente* o *Arte Aragonés*. Escribió también para *La Correspondencia de Aragón*, *Diario de Avisos de Zaragoza* y *Heraldo de Aragón* y, tras un largo periodo en San Sebastián en medios como *El Pueblo Vasco*, *Vasconia* o *La Noticia*, regresó en la posguerra a *Heraldo de Aragón*²¹³. Además de la crítica de arte, se

210 CALVO CARILLA, J. L., *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 167.

211 *Paraninfo*, n.º 1, Zaragoza, 4 de octubre de 1914, p. 1.

212 GARCÍA MERCADAL, J., «Más contestaciones», *Paraninfo*, n.º 39, Zaragoza, 2 de agosto de 1915, p. 1.

213 CASTÁN PALOMAR, F. *Aragoneses contemporáneos: diccionario biográfico*, Zaragoza, Herein, 1934, pp. 522-523.

ocupó de la teatral y la cinematográfica y, como escritor, cultivó el teatro y la novela.

En marzo de 1915 Torres publicó un artículo en *Paraninfo* en el que establecía una clara identificación entre el aragonismo y la práctica artística. Dejaba constancia de los aires de renovación que se estaban viviendo en España gracias a la pujanza de las ideas regionalistas y expresaba su aspiración de que esa misma evolución se diera en la vida artística. Entendía que las medidas descentralizadoras eran igualmente necesarias para las Bellas Artes, criticando la creencia común de que el arte madrileño era superior al resto y de que un artista de provincias no era relevante hasta lograr el beneplácito de la capital. Así, abogaba por que los artistas produjeran «mucho y bien para su provincia y desdeñando toda atracción central», gracias a lo cual «las regiones tendrán su representación valiosa en el mundo del arte, que es infinito y único, y condensarlo en el ambiente equivale a una limitación, que en conjunto significa pobreza mental y anulación de razas»²¹⁴.

Como ocurría en Valenzuela, Torres abogaba por el fortalecimiento de los tejidos artísticos locales como un medio para favorecer una expresión de la identidad propia que, dada su autenticidad, no podía sino conectar con el carácter universal del arte; puesto que: «Cada artista debe vivir su ambiente, inspirarse en él y proclamarlo en sus obras. En otras regiones lo han hecho así y han triunfado; en Aragón no faltan elementos para esta labor francamente regeneradora de vida y de impulso regional».

El camino era, de nuevo, el del proteccionismo cultural y de ahí que abogara desde las páginas de *Juventud* por que en las fiestas del Pilar de 1915, la Junta de Festejos se sirviera, únicamente, de artistas locales para el diseño del cartel y las carrozas. El regionalismo, en materia artística, consistía precisamente en eso: «Y conviene ya que nos vayamos preocupando del regionalismo, sobre todo en estos aspectos íntimos de la vida provinciana, porque la nación va extendiendo sus radios y en adelante no podrá ser Madrid el centro de todas las manifestaciones artísticas e intelectuales de España»²¹⁵. El trabajo de los artistas no era sino una contribución al despertar regional, siempre que en su obra quedara patente precisamente el temperamento aragonés. Nada concretaba, más allá de la alusión al tratamiento de los asuntos regionales, sobre la orientación plástica o los modelos estéticos que debían tener sus obras. Eso sí, calificó «maestro» a un crítico tan vinculado a los postulados del regionalismo plástico como

214 TORRES, L., «Regionalismo agudo. La vida nacional en las provincias. Una breve lección de economía artística», *Paraninfo*, n.º 22, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 25.

215 TORRES, L., «De Arte regional. Un cartel de fiestas y una cabalgata artística», *Juventud*, n.º 69, Zaragoza, 18 de julio de 1915, p. 3

José Francés²¹⁶, y defendió la pintura de Zuloaga. Mientras que, entre los aragoneses, destacó en diferentes ocasiones a Félix Lafuente, en su opinión, el único artista dignamente representado en la exposición regional de 1913²¹⁷; Rafael Aguado Arnal, cuyos carteles modernistas fueron las únicas obras novedosas en esa misma cita; Marín Bagüés, de quien calificó *El pan bendito* como «bella nota de regionalismo» al observarlo en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* en 1916²¹⁸; o Ángel Díaz Domínguez y José Bueno, de los que se ocupó a raíz de su exposición conjunta en el Centro Mercantil de Zaragoza en 1918. Una serie de nombres que subrayó de nuevo al referirse a la *Exposición Hispano-Francesa* de 1919. Las exposiciones regionales, insistió en diversas ocasiones, eran en buena medida el medio que posibilitaba el éxito de los artistas y ocuparse de ellas era un acto de patriotismo²¹⁹.

El regionalismo defendido por Luis Torres trató de apartarse del tópico y la exaltación folclórica. En 1920, desde el diario madrileño *El Sol*, defendió que la nueva generación de aragoneses sentía con tanta intensidad «el amor a lo nuestro y el culto a la raza» como la que le había precedido, si bien se había transformado el modo de expresarlo:

Pintoresco es todo lo digno de ser pintado, y eran tan dignos de pintarse, para deleite de los grandes espíritus, los caracteres rudos, dominadores de los tipos quintaesenciados de la raza, como las almas vigorosas y fuertes de nuestros más geniales y hondos dualistas. Unos envueltos con los restos del pasado semítico; otros, disimulados bajo el ropaje nuevo, europeizado, del siglo XX, todos eran baturros de corazón²²⁰.

La tercera figura destacada en la defensa del regionalismo plástico fue **Emilio Ostalé Tudela**. Se dio a conocer como crítico casi al mismo tiempo que Luis Torres, coincidiendo en medios como *Juventud* o *Paraninfo*. Entre sus primeros escritos se encuentran los aparecidos en febrero de 1914 en la segunda época de la revista *Aragón* de José García Mercadal, momento en que ya ejercía como secretario de la sección de Artes Plásticas del Ateneo. En diciembre de 1915 publicó en *Paraninfo* un artículo en el que calificaba a los críticos artísticos de provincias como «criticones» escasamente formados y se retrataba a sí mismo como un «hijo de familia» —género al que categorizaba como «imbéciles»—, que en lugar de dedicarse al deporte se

216 TORRES, L., «Un nuevo libro de José Francés», *Juventud*, n.º 97, Zaragoza, 27 de febrero de 1916, p. 12.

217 TORRES, L., «En la Exposición Regional. Los artistas y los industriales», *Arte Aragonés*, n.º 5, 1913.

218 TORRES, L., «Los pintores aragoneses», *Juventud*, n.º 111, 4 de junio de 1916, pp. 3-4.

219 Entre otras: TORRES, L., «Los pintores aragoneses», *Juventud*, n.º 112, 11 de junio de 1916, p. 3.

220 TORRES, L., «De nuestro ambiente. Nuevas generaciones», *El Sol* [Suplemento dedicado a Aragón], Madrid, 13 de abril de 1920, p. 6.

decantó por «ir con pintores y escultores y leer libros de arte»²²¹. Se consideraba un aficionado que procuraba decir siempre la verdad, a quien nadie pagaba y que, por lo tanto, no necesitaba adular; pero que planeaba dejar la crítica para dedicarse «a cultivar la tierra». Como señaló Pilar Poblador, su otra profesión era la de perito agrícola²²².

No abandonó y se convirtió en el crítico del diario *La Crónica* y, después, de *La Crónica de Aragón*; de orientación marcadamente regionalista. Tras el cierre de este último, ejerció en *El Noticiero* al menos hasta 1923. Colaboró en otras revistas como *Athenaeum*, *Pluma Aragonesa* o *Aragón*, pero cesó su actividad en este ámbito hacia 1926. Al menos hasta que, después de la Guerra Civil, reapareció en el diario *Amanece*²²³.

Destacan entre sus crónicas las que dedicó a la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* en 1916. En una de estas supo diferenciar entre dos grupos bien distintos dentro de la plástica aragonesa: uno vinculado a una estética más propia del siglo anterior y otro portador de una nueva orientación. Entendía que este último, sin renunciar a los modelos clásicos de la pintura, estaba atento a las novedades más recientes, incluyendo en su seno a Marín Bagüés, Díaz Domínguez, Gil Bergasa, García Condoy y Aguado Arnal. Más directo en la categorización de esta generación fue en 1918 al hablar de un «renacimiento» del arte aragonés que englobaba bajo el paraguas de la «pintura regional»: «Ha aparecido, como luz en la noche, un grupo de jóvenes de talento, pintores con alma de artista, cuyas figuras se engrandecen ante los pasmados ojos, portando un estandarte que a nosotros nos llena de esperanza. Este estandarte es la pintura regional»²²⁴. Un grupo de «adoradores de un culto nuevo inspirado en dioses antiguos», que había sabido reaccionar contra la oficialidad artística y que tenía como principales representantes a Marín Bagüés, García Condoy y Díaz Domínguez.

En *El Noticiero* inauguró la costumbre de abrir cada año con una crónica de lo acontecido en materia artística durante el anterior. El primero fue 1920, el cual, con un tono de grave denuncia, consideró nefasto para la vida artística de Zaragoza. Desde su ideología conservadora señaló como responsables de la situación al sindicalismo, que con sus constantes reivindicaciones había paralizado la construcción, así como a los propios artistas, tanto a «los viejos» como a «los jóvenes», lamentando tener que

221 OSTALÉ-TUDELA, E., «El crítico», *Paraninfo*, n.º 56, Zaragoza, 31 de diciembre de 1915, pp. 5-6, espec. p. 6.

222 POBLADOR MUGA, M. P., «El desaparecido hotel “Villa Alta” de la familia Ostalé en el zaragozano Paseo de Ruiseñores», *Artígrama*, n.º 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 565-571, espec., p. 568.

223 Según recoge LOMBA, *La plástica... op. cit.*, p. 119.

224 OSTALÉ TUDELA, E., «De la actual Exposición», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 4 de junio de 1918, p. 1.

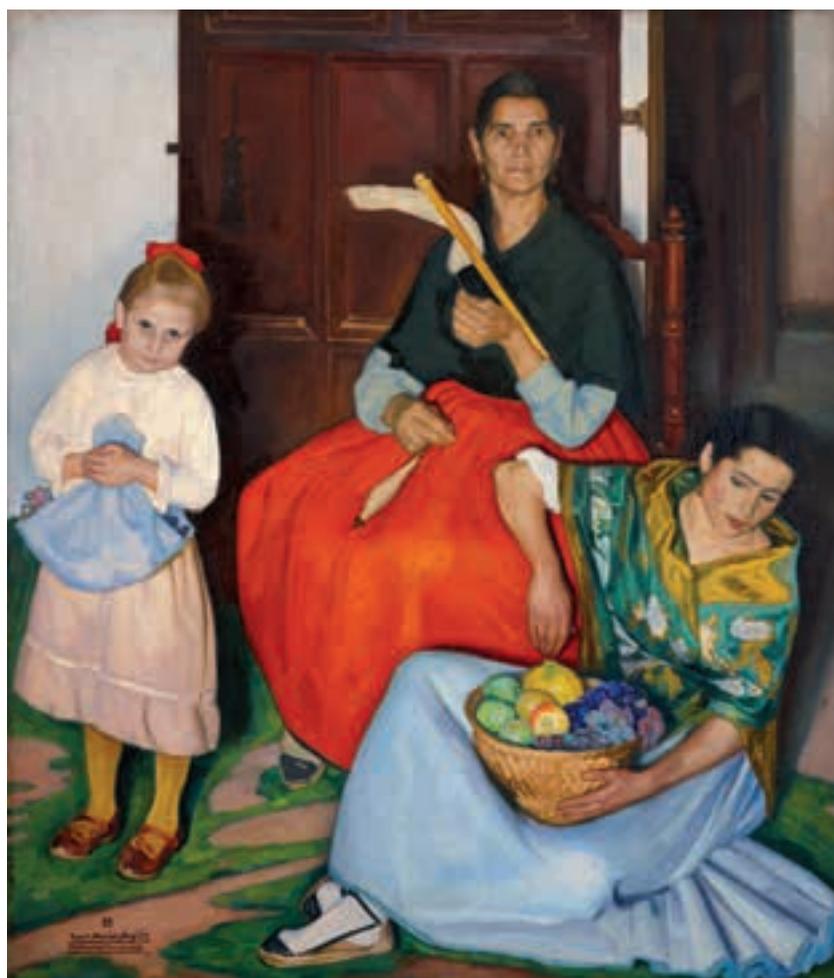


Figura 14. Francisco Marín Bagüés, *Las tres edades*, 1919. Colección particular.

aguantar de estos últimos su constante «discurso bolchevique»²²⁵. Arremetía también contra la labor de las agrupaciones culturales y la prensa, denunciando las informaciones artísticas erróneas publicadas en medios como *Heraldo de Aragón* y *Diario de Avisos*. En definitiva, lamentaba, unos y otros habían posibilitado que ninguna exposición relevante hubiera tenido lugar en la ciudad durante ese año. Aunque, entre la extensa nómina de autores aragoneses que enumeraba, volvía a destacar la labor llevada a cabo por los vinculados a la plástica regionalista.

Cuando en 1921 tuvo lugar en Zaragoza la exposición de la Asociación de Artistas Vascos volvió a confirmar sus intereses estéticos y señaló a estos

225 OSTALÉ TUDELA, E., «Crónica artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920», en *El Noticiero. Suplemento Artístico*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921, pp. I-VI.

como un ejemplo para los aragoneses por el modo en que mostraban el amor por sus gentes y paisajes. De entre los que exponían destacó el trabajo de Gustavo de Maeztu quien indicaba a la juventud cuál debía ser «la verdadera senda»²²⁶. Del mismo modo, vio la muestra como un revulsivo que debía llevar a los aragoneses a organizarse; tal y como sucedió. Al celebrarse la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* en diciembre de ese mismo año, en un suplemento especial escrito para *El Noticiero* en colaboración con Manuel Abizanda y Broto, saludó la presencia en la exposición de obras «que marcan nuevas rutas y nos muestran nuevos horizontes invisibles a los ojos présbitas», junto a las de los maestros ya consagrados²²⁷. Entre los jóvenes que abrían nuevos caminos se encontraba Martín Durbán, que ofrecía una nueva visión, más actual, de los asuntos regionales. Junto a este, Ostalé y Abizanda destacaron el trabajo de los habituales: Díaz Domínguez, León Astruc y Aguado Arnal. Avanzada la década de 1920, cada vez se espaciaron más las crónicas artísticas de Ostalé Tudela.

Hubo otros autores, también intelectuales y profesionales liberales, que ejercieron la crítica de arte en esos años. Si bien ninguno se ocupó con la intensidad de Valenzuela, Torres u Ostalé, de tratar de definir la naturaleza del regionalismo plástico o de acotar las características de esa generación de pintores. El más destacado representante del periodismo regionalista, **José García Mercadal**, ejerció de forma esporádica la crítica de arte tanto desde Zaragoza como desde Madrid. Así, en *La Crónica de Aragón* lamentaba ante las obras presentadas a la Exposición Nacional de 1917 la escasa presencia —seis pintores y un escultor— de autores aragoneses: «Realmente siete nombres, la mayoría de gente conocida, no pueden ser motivo bastante para hablar de artistas aragoneses. Nuestro país no puede estar más pobremente representado en los sectores de orden espiritual»²²⁸. También prestó especial atención a la presencia de artistas aragoneses en Madrid en sus escritos para *La Correspondencia de España*, destacando, por ejemplo, el interés que un catalán como Miguel Viladrich mostraba hacia los tipos aragoneses, una tierra que era «casi la suya»²²⁹. **José Galiay Sarañana**, por su parte, también realizó crónicas como la de la *Exposición regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de 1912 en el primer número de la revista *Arte Aragonés*, fundada por él mismo. Subrayaba entonces la

226 OSTALÉ TUDELA, E., «Exposición de los vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1921, p. 2.

227 OSTALÉ TUDELA, E. y ABIZANDA Y BROTO, M., «Asociación de artistas aragoneses. 1ª Exposición. Homenaje a Pradilla», *El Noticiero* (Suplemento artístico), Zaragoza, 25 de diciembre de 1921, s/p.

228 GARCÍA MERCADAL, J., «La Exposición nacional de Bellas Artes IV», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de junio de 1917, pp. 1-2, espec. p. 1.

229 GARCÍA MERCADAL, J., «Viladrich en el Ateneo», *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1918, p. 1.

llegada de una nueva generación —Gárate, García Condoy, Aguado...— al arte aragonés: «el arte florece espléndidamente, mantenido con brío y gallardía por una juventud entusiasta que ofrece muestras galanas de su inspiración fecunda»²³⁰. En cuanto a **Anselmo Gascón de Gotor**, hijo del pintor homónimo, desde *El Diario de Huesca* y *El Noticiero*, mostró un talante conservador en sus apreciaciones, censurando precisamente lo que de modernidad había en las obras de autores como Díaz Domínguez y García Condoy. Todo lo contrario a **Pascual Martín Triep**, colaborador de *Ideal de Aragón*, que tras la firma de Martín, demostraba la agudeza crítica que le caracterizó durante toda su trayectoria saludando la llegada a Zaragoza del «futurista» Barradas. Mientras, desde *Paraninfo*, se hacía eco de la importancia que tenía el arte como herramienta para guiar un país²³¹.

En esa misma década de 1910, **Felipe Alaiz** dejó constancia de sus intereses en materia artística, destacando la escultura de Julio Antonio, la literatura de Luis López Allúe o la pintura de Ramón Acín y Miguel Viladrich. Todos ellos dedicados a los asuntos regionales. Respecto a Viladrich, entre 1913 y 1915 dio puntual información desde *El Diario de Huesca* de su trayectoria, incluso antes de que este se instalara en Aragón²³². Con él había visitado el Museo del Prado y sentido el «escalofrío trascendental» contenido en *El segoviano* (1906) de Zuloaga y, en el tratamiento que hizo el catalán de los tipos andaluces encontró toda la verdad que debían contener este tipo de representaciones: «Andalucía, ¿por qué te confunden con una pandereta, con una coleta, con unas cañas de manzanilla, si eres, como Aragón, dos veces España, si hay en tres mujeres trianeras gestos helados que repelen una crueldad ancestral? ¿Por qué no te pintan como Miguel [Viladrich], como eres?»²³³. Es decir, que Alaiz abogaba por una representación del carácter hispánico alejada del tópico, con toda la crudeza que caracterizaba las obras de Viladrich. Desde el diario madrileño *El Sol*, mantuvo esos mismos planteamientos algunos años después, cuando destacó la obra de los pintores vascos presentes en la *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza* de 1919. Al tiempo que denunciaba el falseamiento con el que representaban su tierra muchos españolistas y se alegraba de que los aragoneses se alejaran, por fin, «del falso colorismo» y de la anécdota²³⁴.

230 J. G., «Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas», *Arte Aragonés*, n.º 1, Zaragoza, enero de 1913.

231 MARTÍN TRIEP, Pascual, «El Arte y España», *Paraninfo*, n.º 44, 12 de septiembre de 1915.

232 ALAIZ, F., «Una sevillana», *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de mayo de 1913, p. 1; ALAIZ, F., «Miguel Viladrich», *El Diario de Huesca*, Huesca, 8 de julio de 1913, p. 1; ALAIZ, F., «Con cursiva del diez. Azulejos», *El Diario de Huesca*, Huesca, 30 de noviembre de 1915, p. 1.

233 ALAIZ, «Una sevillana...», *op. cit.*

234 ALAIZ, F., «Exposición Hispanofrancesa de Zaragoza. Los aragoneses», *El Sol*, Madrid, 21 de junio de 1919, p. 5.

Con ello, concluía, lograban ser muy aragoneses y muy universales al tiempo. En definitiva, toda una apuesta por el regionalismo más renovador, incluso llegando a demandar al escultor José Bueno que llevara a cabo un verdadero estudio de los tipos aragoneses, de modo que Aragón se hiciera, por fin, con «su escultor».

Nuevas voces se incorporaron a la crítica ya en la década de 1920. Entre ellos los hermanos **José y Joaquín Albareda** que ejercieron esta labor en *El Noticiero* a partir de 1924, así como en las revistas *Agrupación* (1927) y *Agrupación Artística Aragonesa* (1933-1937). Aunque nunca descuidaron a los artistas aragoneses, sus opiniones fueron siempre conservadoras, completamente ajenas a las novedades plásticas propias de esa década. Más abierto se mostró otro artista, el valenciano **Francisco de Cidón**, que bajo el seudónimo de *Zeuxis*, cumplió con esa labor desde la revista *Aragón* (1925-1968). Puntual cronista de la actualidad, defendió planteamientos plásticos muy diversos, apelando siempre a la libertad del artista para expresarse desde donde estimara oportuno. Preocupado por la cuestión aragonesa se manifestó en esa misma revista **Manuel Marín Sancho**, director de la publicación, que ya en julio de 1926 había tratado en un artículo el desapego que, en su opinión, evidenciaban los artistas aragoneses hacia su tierra, exclamando: «Artistas aragoneses: amad un poco más nuestros paisajes»²³⁵. Desde la revista barcelonesa *El Ebro*, **José Soldevila Faro**, mantenía inquietudes similares, si bien su balance era más pesimista. En diciembre de 1928 señalaba: «Hemos de convenir ante todo, dejándonos de toda pasión aragonesista, que la región española más atrasada en materia artística es Aragón»²³⁶. Buen conocedor de la actualidad artística fue **Gil Bel Mesonada** que también dejó constancia de sus opiniones, defendiendo en 1924 el arte nuevo de Rafael Barradas desde *El Noticiero* o destacando ante el *Primer Salón Regional de Bellas Artes* de 1929 las obras de los autores más avanzados. Era el momento para otra plástica y también para otra crítica más avezada. Aparecieron nuevos nombres como **Tomás Seral y Casas** que, como recordaba su amigo Ildelfonso Manuel Gil en 1981, quisieron a través de la revista *Cierzo* mostrar un «aragonesismo antilocalista»²³⁷, dejando espacio en sus publicaciones a jóvenes de otras regiones.

Lejos quedaban ya los intentos de autores como Valenzuela, Torres u Ostalé que, si bien no permiten hablar de una verdadera articulación teórica, o ni tan siquiera de un movimiento mínimamente cohesionado, dieron muestra de cuáles fueron las preocupaciones de la generación regionalista. Había supuesto un avance para la plástica local y así lo expresaron.

235 M. S., «La Foz de Binués», *Aragón*, n.º 10, Zaragoza, SIPA, julio de 1926, p. 164.

236 SOLDEVILA FARO, J., «Miscelánea artístico-aragonesa. Los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón», *El Ebro*, n.º 139, Barcelona, diciembre de 1928.

237 GIL, I.-M., «Noreste y Tomás Seral y Casas», *Noreste* (edición facsímil), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Torre Nueva, 1981.

La imagen (construida) de Aragón

La participación de la pintura en el debate identitario del momento se fundamentó en su capacidad para articular un repertorio de referentes simbólicos que dieran una imagen fidedigna de la patria. Una imagen en la que la sociedad burguesa pudiera reconocerse por muy alejada que estuviera de sus propias formas de vida²³⁸. El psicólogo y filósofo Philippe Malrieu al tratar de explicar la naturaleza de lo que denomina «imaginario mítico», señala que «la creación individual de imágenes, inscribiéndose en una construcción colectiva, aparece como indispensable a la persistencia de esta última»²³⁹. La pintura regionalista se habría sumado a ese proceso, como lo hicieron tantas otras manifestaciones culturales antes, durante y después, actuando como herramienta legitimadora de un sentimiento colectivo. Determinados motivos inspirados en la realidad circundante y más o menos transformados por los artistas, se quisieron convertir en expresión de un sentimiento de identidad colectiva. Una identidad que la sociedad del momento necesitaba ver reafirmada. De este modo, los pintores contribuyeron a la construcción de una determinada imagen de Aragón que diera respuesta a esos anhelos. Tanto los referidos a la necesidad de ver reconocida la especificidad aragonesa, como los preocupados por dejar constancia de la contribución de Aragón a la nacionalidad española.

El repertorio, como en el resto de regiones, se fundamentó en el medio rural, como depositario de una tradición heredada durante siglos, con sus gentes, paisajes, ritos y costumbres. Fuera quedaba, eso sí, la recreación del pasado histórico. La narración del pasado glorioso de Aragón había dado respuesta a las preocupaciones de la centuria anterior pero, salvo contadas excepciones, quedaba fuera del programa plástico del momento. Era en un entorno cercano, aunque fuera más o menos reconstruido a través de un ejercicio plástico, en el que se encontraban las expresiones de lo castizo. En la inmediatez del motivo estaba el marco referencial adecuado.

El corpus básico de asuntos quedó esbozado ya por Valenzuela la Rosa en uno de sus artículos de 1902 para la *Revista de Aragón*. Aquí establecía las infinitas posibilidades que ofrecía el paisaje regional: «difícilmente se hallará otra que ofrezca tan variados efectos dentro de una extensión tan limitada. Desde las nieves del Moncayo hasta las más verdes y floridas huertas, tiene el artista donde recoger multitud de diversas impresiones»; así como las virtudes que contenía el tipo aragonés, que «conserva en gran parte la gallardía y arrogancia de los hombres de otros tiempos, realizados

238 Como planteamos en: CASTÁN CHOCARRO, A., «Identidad, símbolo y mito en la pintura regionalista», en LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (eds.) y ARCE, E. y CASTÁN, A. (coords.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 339-348.

239 MALRIEU, P., *La construcción de lo imaginario*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 69.



Figura 15. Justino Gil Bergasa, *La abuela y la nieta*, 1912, Diputación Provincial de Zaragoza.

por el uso del traje clásico que todavía se conserva en muchos puntos, circunstancia nada despreciable actualmente. La mujer sin ser tan bella como en otras regiones tiene gracia ingenua y su porte es altivo y majestuoso»²⁴⁰.

Asunto clave de debate, que podemos vincular a la construcción de una determinada imagen de Aragón, fue el de la existencia de una escuela regional de pintura. De hecho, el establecimiento de una escuela propia, con unas características que la diferenciaban del resto, fue uno de los asuntos más referenciados por los regionalismos españoles; e incluso por los teóricos del nacionalismo español. Cuando Valenzuela la Rosa inició el debate en Aragón²⁴¹, se hizo eco de que la agrupación de los artistas por regiones

240 VALENZUELA LA ROSA, J., «Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (CONTINUACIÓN) II», *Revista de Aragón*, Zaragoza, junio de 1902, p. 433.

241 Como señaló hace algún tiempo Concha Lomba: LOMBA SERRANO, C., «Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930», *Artigrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 503-518.

se estaba extendiendo en el contexto nacional. Así, en la crónica que el crítico José Ramón Mélida había realizado de la Exposición Nacional de 1899 establecía cuatro grupos bien diferenciados en la pintura española: catalanes, valencianos, andaluces y castellanos²⁴². Los aragoneses, a juzgar por una referencia a Oliver Aznar, quedaban subsumidos entre los castellanos. Valenzuela coincidía plenamente con esa agrupación y pronto negó categóricamente la existencia de una escuela aragonesa: «En este florecimiento de las escuelas regionales, nosotros los aragoneses no tenemos arte ni parte. La escuela aragonesa de pintura no existe, ni estamos en camino de formarla»²⁴³. Al tiempo que negaba también la existencia de una escuela propia a lo largo de la historia, señalaba cuáles eran las condiciones necesarias para que se formara: bien la existencia de «un artista con el suficiente prestigio para arrastrar un núcleo considerable de iniciados», bien «una constante comunicación entre los artistas de una época, que tienden hacia los mismos ideales y observan parecidas fuentes de inspiraciones». Aragón no contaba, por el momento, ni con lo uno ni con lo otro. Sin embargo, la puesta en marcha de una escuela propia, no era tarea imposible y, tal y como constató en el último de los tres artículos que dedicó a la cuestión en *Revista de Aragón*, tanto el público como los artistas estaban «llamados a colaborar en esta admirable obra de cultura»²⁴⁴. Una cuestión sobre la que el crítico volvería en el futuro.

Al empeño en la creación de una escuela hay que vincular también la celebración de sucesivas exposiciones regionales durante la década siguiente; concretamente en 1911, 1912, 1913, 1915 y 1916. En el discurso impartido en la inauguración de la de 1912, Enrique Irazo, presidente del Ateneo, afirmó que el «pujante» arte pictórico que existía en Aragón podía «considerarse formando una verdadera escuela artística, a la que no le es preciso acudir a exageraciones más o menos censurables de modernismos e impresionismos»²⁴⁵.

Sin embargo, la cuestión estaba lejos de zanjarse y se volvió a retomar durante la celebración de la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* en 1921. Ostalé y Abizanda, en la línea de lo señalado por Valenzuela al comienzo de siglo, negaron que la exposición fuera una manifestación de escuela, puesto que eso implicaría «la existencia más o menos activa, de un grupo o de una sucesión de artistas que poseyeran, si no una unidad absoluta de enseñanza, al menos una comunidad de tendencias, de tradiciones, de sentimientos y hasta en la ejecución, cierta fraternidad de métodos»²⁴⁶. Algo que, en su opinión, no ocurría.

242 MÉLIDA, J. R., «Revista de la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Álbum Salón*, n.º 37, Barcelona, 1 de marzo de 1899, pp. 188-192.

243 VALENZUELA, «Algunas consideraciones... (CONTINUACIÓN)», *op. cit.*, p. 433.

244 VALENZUELA, «Algunas consideraciones... (CONCLUSIÓN)», *op. cit.*, p. 587.

245 «Fiestas», *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

246 OSTALÉ Y ABIZANDA, «Asociación de Artistas...», *op. cit.*, s/p.



Figura 16. Martín Durbán, *Aragoneses*, 1926. Ilustración aparecida en la revista *Aragón*, febrero de 1926.

Otros, como Ángel Samblancat, lo entendieron de forma diferente. Algunos años después, desde la revista *El Ebro*, argumentaba: «¿Hay una escuela aragonesa de arte? La hay. Y hay algo más. Hay una categoría del espíritu, hay un modo de sentir la realidad, de tratar la materia, de engendrar y de crear espiritualmente, neta, específicamente aragonesa»²⁴⁷. Es decir, que, desde su aragonesismo militante encontraba Samblancat, más que una escuela artística, toda una categoría espiritual. El arte no podía permanecer ajeno a lo que contenía el ambiente.

Trascurrido casi un cuarto de siglo, la preocupación seguía siendo la misma: la definición de un arte aragonés. Lo que da buena prueba de la pervivencia de las ideas regionalistas y su influencia en la teoría y la práctica artística. Cuando en 1929 Marín Sancho pasó revista al arte aragonés del momento desde la revista *Aragón*, insistió en el asunto. Coincidió con Samblancat en la existencia de un espíritu propio de cada pueblo, pero negaba que este estuviera reflejado en la obra de los artistas aragoneses: «Para que al Arte pueda reconocérsele un sello específico regional o nacional debe ser reflejo de la esencia racial que pretende representar y

247 SAMBLANCAT, Á., «Escultor de la divinidad», *El Ebro*, n.º 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926.

para ello los artistas han de sentir y conocer esas características de raza. (Librenos Dios de pensar en que éstas radican exclusivamente en los vestidos, o en las costumbres del populacho)»²⁴⁸. El avance era notorio: ya no se fundamentaba Aragón en la representación de sus costumbres, pero las aspiraciones seguían siendo las mismas. Y la culpa de que el arte no fuera expresión de la «raza», recaía tanto en los artistas, por individualistas, como en la falta de un ambiente propicio. José Soldevila Faro, desde *El Ebro*, respondió al artículo de Marín para coincidir con sus planteamientos, el «carácter aragonés» no había llegado a influir en los artistas de tal modo que pudiera hablarse de un «sello propio», si bien tenía la seguridad de que una nueva generación de artistas capaz de apartarse del «poco moderno» ambiente aragonés, lograría hacerlo: «No podemos decir que existe un “Arte aragonés” como existe un arte catalán (a pesar de sus francesismos) o un arte valenciano. Es indudable que lo tendremos a medida que vayan progresando nuestros jóvenes artistas»²⁴⁹.

Afortunadamente, como recordaba Concha Lomba²⁵⁰, Valenzuela regresó algo después sobre la cuestión en un intento de zanjarla. A la vista de la Exposición Nacional de 1932 concluía: «Los rasgos que definían escuelas regionales como la valenciana, la catalana, la andaluza y la vasca van desapareciendo por completo. Con tanta más razón tendrán que perderse esos rasgos comunes entre los aragoneses, cuando no puede afirmarse que haya existido nunca escuela aragonesa»²⁵¹. Ni hubo escuela aragonesa ni podía haberla ya. Valenzuela era consciente de que los derroteros por los que transcurría el debate artístico eran otros, acordes con la búsqueda de una universalidad que se oponía a la representación reiterada de «los hechos diferenciales». El discurso estético que él mismo había defendido durante las últimas décadas había quedado obsoleto.

Si la insatisfecha consecución de una escuela aragonesa de pintura condicionó en buena medida la concreción de una imagen de Aragón acorde con los intereses del momento, esta se vio igualmente dificultada por el fenómeno del «baturrismo». La proliferación de una serie de tópicos, exageraciones y falseamientos asociados a la imagen de Aragón era una consecuencia lógica de la reiteración, tanto en la literatura como en la pintura, de los asuntos extraídos del folclore y el tipismo. Unos excesos contra los que ya advirtió Charles-Brun en su intento de definición del regionalismo artístico²⁵².

248 MARÍN SANCHO, M., «Artistas aragoneses», *Aragón*, n.º 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929, p. 41.

249 SOLDEVILA FARO, J., «Los artistas aragoneses», *El Ebro*, n.º 143, Barcelona, abril de 1929, p. 8.

250 LOMBA, «Pintura regionalista...», *op. cit.*, 1996-1997, p. 510.

251 VALENZUELA LA ROSA, J., «Una visita a la exposición Nacional de Bellas Artes», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de junio de 1932, p. 1.

252 CHARLES-BRUN, *El regionalismo...*, *op. cit.*, p. 193.

El establecimiento de una serie de tipos, atuendos, tradiciones, e incluso actitudes, como identificativas del ser aragonés tuvo su origen en el siglo XIX, siendo fomentado tanto desde los medios locales como desde los nacionales²⁵³. El baturro se convirtió en la representación del aragonés; una identificación perpetuada a través de la literatura, el humor gráfico, la pintura, la música —por ejemplo a través de la zarzuela—, la fotografía y, algo más adelante, el cine. Un tipo popular que se vio aderezado en fecha temprana por una serie de rasgos como la tozudez o la incultura que, pese a que en principio tenían connotaciones cómicas, terminaban por resultar despectivos. De ahí que el regionalismo más progresista reaccionara mostrando una total oposición a esa imagen estereotipada de lo aragonés. El problema residía en dónde estaban los límites entre la representación fidedigna del Aragón tradicional y su versión más zafia. Lo que para determinados autores podía ser encarnación del carácter regional, para otros era un falseamiento que poco tenía que ver con la realidad social. Algo muy similar a lo que ocurría en el ámbito español en relación con la llamada «España de pandereta», que también fue denunciada desde determinados medios aragoneses²⁵⁴. «¡Abajo el flamenquismo!», exclamaba un titular de *Ideal de Aragón* en octubre de 1915 en un artículo contrario a la tauro-maquía²⁵⁵.

Ya en el número que la revista madrileña *Nuevo Mundo* dedicó a Aragón en octubre de 1899 se advertía contra la proliferación de los tópicos: «En las tres capitales, contra lo que la leyenda pregona y el vulgo cree, no existe en la actualidad el tipo del *baturro* clásico, malicioso a veces y a veces confiado»²⁵⁶. Y se añadía: «En Zaragoza, Huesca y Teruel, la cultura es general, el progreso artístico-literario notorio, y el trato social digno de un pueblo amante de la instrucción, que ha sabido colocarse a gran altura».

La exaltación folclorista tuvo mucho que ver en este proceso. Un medio regeneracionista como *Revista de Aragón* no dejó de alertar de ese peligro. Eduardo Ibarra, bajo el seudónimo de Anacleto Rodríguez, en el momento en que el Ayuntamiento de Zaragoza decidió patrocinar la creación de una

253 Sobre la formulación de esa imagen de lo aragonés durante el siglo XIX consultar: GARCÍA GUATAS, M., «La imagen costumbrista de Aragón», en MAINER, J. C. y EN-GUITA, J. M. (eds.), *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón. V Curso de Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 115-151.

254 Así, desde la revista *Ambiente* se lamentaban en agosto de 1912 de que un profesor norteamericano pensionado en España, un tal Georges Bourgeois, se llevara como recuerdo de su estancia, junto a determinados libros, «una banderilla ensangrentada, unas castañuelas y un asta de toro...»: «Georges Bourgeois», *Ambiente*, n.º 6, Zaragoza, 27 de agosto de 1912, s/p.

255 «¡Abajo el flamenquismo!», *Ideal de Aragón*, n.º 2, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 1.

256 FLORETE, «En la ciudad heroica», *Nuevo Mundo*, n.º 801, Madrid, 11 de octubre de 1899, s/p.

Escuela Oficial de Jota advertía de que, si bien daría respuesta a «la demanda, cada día mayor, de rondallas y cuadros de cante y baile aragonés», en última instancia no sería sino una contribución a la vulgarización de las fiestas regionales²⁵⁷. Todo esto en el mismo medio que recibió con grandes elogios la novela costumbrista *Capuletos y Montescos* (1901) de Luis López Allué o destacaba los avances que se estaban produciendo en ese mismo momento en la pintura regional.

Pero la reiteración no podía llevar más que al exceso. Todavía en 1913 Vicente Lampérez alababa en un artículo aparecido en la revista *Arte Aragonés* los proyectos de reconstrucción de la Torre Nueva que habían planteado Ricardo Magdalena y Félix Navarro hacia 1893²⁵⁸. El segundo proponía rematarla con la gran escultura de un baturro que portara en una mano el escudo de la patria y en la otra el estandarte de la Virgen del Pilar.

De modo que, según avanzaba el tiempo, determinados aragonesistas tuvieron que llamar al orden. Y no sin dificultades. En 1916 Ángel Samblancat señalaba que oponerse a una visión folclorista de lo aragonés suponía ser tildado de antipatriota:

Hay algunos que me tienen a mí por un detractor de Aragón. Todo porque digo que, cantando la Jota, no iremos a ninguna parte, y que la Pilarica (...) no nos quitará ningún dolor de cabeza. Todo, porque predico que hay que estrellar las guitarras y los rosarios (...) porque sostengo que hay que renovar la ideología aragonesa, saldando los trastos viejos de nuestra mente y desempolvando y desentelarañando esta y amueblándola a la moderna²⁵⁹.

Unos argumentos en los que insistía en 1918, al denunciar lo que denominaba «aragonesismo de pandereta», es decir, el que vivía de espaldas al hoy y el mañana y se alimentaba de mentiras históricas y glorias pretéritas²⁶⁰.

En términos similares el crítico Luis Torres señalaba desde el diario *El Sol*: «Somos, en suma, baturros; pero hemos desdeñado el baturrismo. Esto no era lo trascendental»²⁶¹. Es decir, que la denuncia tuvo cabida también en medios nacionales. En estos, Felipe Alaiz fue uno de los más combativos. Desde las páginas de *España* denunciaba en 1917 el hartazgo de los aragoneses ante tantas «bufonadas casticistas, chistes, apoteosis y autoa-

257 RODRÍGUEZ, A., «Crónica regional», *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1902. Fragmento recogido en: MAINER, *Regionalismo, burguesía...*, *op. cit.*, pp. 81-82.

258 LAMPÉREZ, V., «La Torre Nueva de Zaragoza», *Arte Aragonés*, n.º 4, Zaragoza, abril de 1913.

259 SAMBLANCAT, Á., «Un aplauso», *Ideal de Aragón*, n.º 54, Zaragoza, 23 de septiembre de 1916, pp. 1-2, espec. p. 1.

260 SAMBLANCAT, «Aragonesismo de pandereta...», *op. cit.*

261 TORRES, «De nuestro ambiente...», *op. cit.*

poteosis, de adulaciones a nuestro pretendido tesón baturro»²⁶², y, en mayo de 1920, acusaba a caciques y prensa de haber hecho de la zafiedad «una estética aragonesa para divertir a los incultos»²⁶³. En términos similares se expresó también desde la barcelonesa *El Ebro*, medio especialmente crítico con determinados modos de entender Aragón: «Enterremos de una vez para siempre la carroña de los Amantes de Teruel, el jotismo pordiosero, el campanero de Huesca, el cadáver de Lanuza, Los Sitios y toda esa traca de tópicos...»²⁶⁴. Años después y, desde esas mismas páginas, Mariano García Villas indicaba que la proliferación del tipismo había llevado a excesos como la identificación de Aragón con el baturro: «¿por qué representa Aragón un labriego del pasado siglo?»; se preguntaba²⁶⁵.

Aunque la pintura del momento contribuyó al tópico por la insistencia en el tratamiento de determinados asuntos, cabe señalar que las principales críticas se hicieron contra la literatura costumbrista, según se entendió, más susceptible de caer en la caricatura superficial²⁶⁶. Incluso un escritor vinculado a esta como Rafael Pamplona lamentaba desde *Athenaeum*: «Una equivocada dirección ha derivado el arte hacia un baturrismo grotesco que nos ha proporcionado más descrédito que otra cosa»²⁶⁷. Algo similar sucedía con el humor gráfico y los chascarrillos baturros de autores como Teodoro Gascón o, algún tiempo después, con el modo en que la industria cinematográfica se ocupó del asunto. Fundamental a este respecto fue el estreno de *Nobleza baturra*, dirigida en 1925 por Juan Vilá Vilamala a partir de la novela de Joaquín Dicenta (hijo), que se convirtió en uno de los mayores éxitos del cine español [figura 17]. La película motivó la sonora protesta que bajo el título «El baturrismo» realizó Ricardo del Arco desde *Heraldo de Aragón*. Precisamente un autor que, a través de la fotografía, había prestado especial atención al Aragón rural dejando constancia, por ejemplo, de la celebración de la Fiesta del Traje en Fraga o Hecho²⁶⁸. En su artículo, después de señalar la responsabilidad que habían tenido en la proliferación del baturrismo determinados escritores aragoneses, atacaba a los responsables de la película: «El señor Dicenta, hijo de aquel gran

262 ALAIZ, F., «Aragón no puede vivir», *España*, n.º 104, Madrid, 18 de enero de 1917, pp. 10-11, espec. p. 11.

263 ALAIZ, F., «Los moros leales de Aragón», *España*, n.º 264, Madrid, 22 de mayo de 1920, p. 15.

264 ALAIZ, F., «La escuela de conspiradores», *El Ebro*, n.º 19, Barcelona, 20 de noviembre de 1919, p.7.

265 GARCÍA VILLAS, M., «Lo típico», *El Ebro*, n.º 147, Barcelona, agosto de 1929.

266 EL DUENDE DEL BARRANCO DEL MORO, «Perspectivas del Aragón futuro», *El Ebro*, n.º 44, Barcelona, 5 de enero de 1921.

267 PAMPLONA, R., «La cantera regional», *Athenaeum*, Zaragoza, abril, mayo, junio de 1923, pp. 1-2.

268 Ricardo del Arco. *Fotografías de historia y arte, 1914-1924* [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación Huesca, 2009.

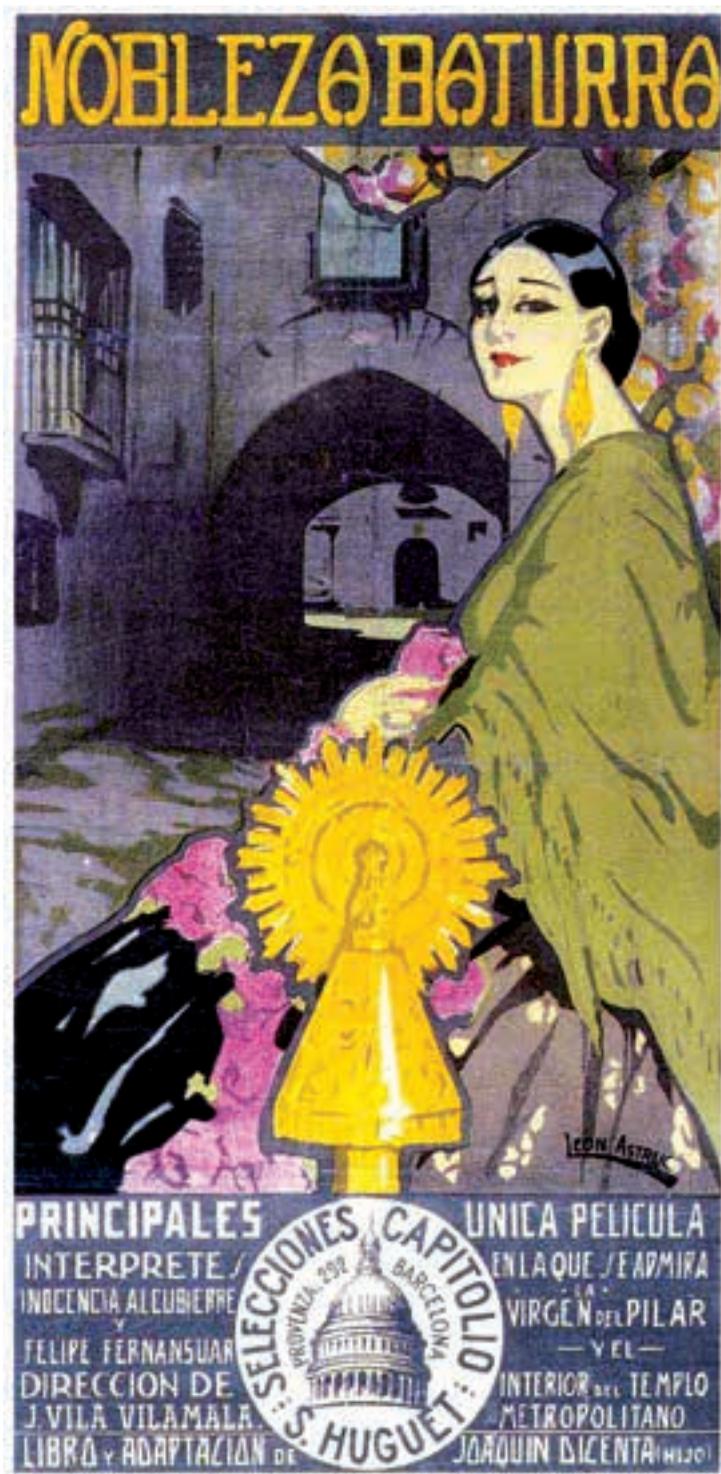


Figura 17. Manuel León Astruc, *Cartel para la película Nobleza baturra*, 1925. Con el mismo diseño el pintor ganó el concurso de carteles de fiestas del Pilar de ese año.

aragonés, no conoce la Patria de su padre. De lo contrario no hubiese contribuido a que crean por esos andurriales que en Aragón están siempre con el 'mañico', la 'chiquia' y la 'Pilarica' en los labios»; y remataba lamentando «la desdicha de presentar gráficamente al baturro que se ríe del tren, que abraza siempre al burro como si fuese su confidente y que, borracho, se acuesta con la cerda y cree que es su novia, a la que refiere luego la... sandez»²⁶⁹.

Opinión similar tenía Ramón Acín quien, ante la polémica que generó en 1928 el folletín *La novela de Goya* del francés Fraubourgeois, exclamaba: «Mucho peor que las españoladas de los franceses son las españoladas de los propios españoles»²⁷⁰. Y es que con motivo del centenario de Goya, se había proyectado *Nobleza baturra* en Burdeos. Por cierto, que para publicitar la película se utilizó la misma imagen con la que Manuel León As-truc ganó el concurso de carteles de fiestas del Pilar de 1925.

La visión de Aragón que se tenía en el resto de España, coincidía, en gran medida con ese panorama entre el costumbrismo y los excesos del baturrismo. El propio Federico García Lorca, como recogió José-Carlos Mainier, le señalaba por carta a Melchor Fernández Almagro en febrero de 1926, que Zaragoza estaba «falsificada y zarzuelizada», y añadía que, su espíritu, «debe de andar errabundo, acribillado de blancas heridas, por los alrededores de Caspe»²⁷¹. Una imagen que, según aclaraba el poeta, se había formado sin visitar la ciudad, desde el propio tren.

Aunque las premisas del nacionalismo regionalizado fomentaban la representación de las peculiaridades de cada territorio como expresión de la unidad en la diversidad, no todas las regiones ocupaban el mismo espacio ni tenían una relevancia equiparable en esa idea de nación que se perseguía apuntalar. Si Andalucía se había convertido desde el romanticismo en la imagen más característica de España, el final de siglo trajo consigo la canonización de los ambientes y paisajes castellanos como contenedores privilegiados del alma nacional. Lo local podía trascender sus propios límites para encarnar el conjunto, pero ese salto no siempre era factible. Cuando Manuel Abril acometió la tarea de analizar el modo en que la imagen nacional había quedado recogida a través de la pintura de las primeras décadas del siglo XX, no dudó en señalar que un mantón de manila representaba a España, pero no una saya del valle de Ansó o un reflejo de Galicia. España era un país de castañuelas, pero no de gaita o dulzaina,

269 DEL ARCO, R., «El baturrismo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de enero de 1926, p. 1.

270 ACÍN, R., «¿Centenario de Goya?», *El Ebro*, n.º 131, Barcelona, abril de 1928.

271 MAURER, C. (ed.), *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1982, p. 133. Recogido en: MAINIER BAQUÉ, J. C., «Obertura para las luces de una ciudad (adagio, andante, agitato)», en *Luces de la ciudad...*, *op. cit.*, pp. 9-26, espec. p. 13.

aunque unas y otras se originaran en regiones igualmente españolas²⁷². Con esto no contradecía los principios del españolismo regional, sino que constataba que no todas las peculiaridades locales eran percibidas del mismo modo, ni siquiera con similar interés.

Algún tiempo antes, Francisco Alcántara, en su crítica a la Exposición Nacional de 1920, había señalado la incapacidad de la crítica madrileña para entender los valores de *Ya llega el vencedor* [figura 46], representación de los tipos del Bajo Aragón realizada por Julio García Condoy, dada «la incompreensión cerril de cada uno de los grupos regionales de nuestras gentes, sabidas y leídas, para apreciar el arte que no sea de su propia región»²⁷³. La misma obra, según parecía apuntar, de tratar otro asunto, habría logrado mayores recompensas.

La recepción de los artistas aragoneses desde la capital madrileña pudo verse mediatizada por el interés que despertaban los asuntos que trataban, y, por supuesto, se vio condicionada por el nivel de desarrollo que alcanzaron las infraestructuras culturales regionales, pero, sobre todo, hay que achacar la escasa relevancia con que contaron en el contexto nacional a su propia labor artística. Obviamente, habría ayudado contar en Madrid con una voz teórica equiparable a la que supuso Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina) para los artistas vascos, pero el mayor problema fue no contar con una cabeza visible de reconocido prestigio, cuya pintura se identificara sin ningún género de dudas con lo aragonés. Ninguno de los pintores aragoneses del momento logró un triunfo indiscutible, ni en España, ni en el extranjero. Es más, ninguno llegó a contar con el marchamo de calidad que suponía haber obtenido una primera medalla en alguna de las sucesivas Exposiciones Nacionales.

Ante la Nacional de 1915, al enumerar las principales representaciones regionales, José Francés citaba a Marín Bagüés en relación con Aragón²⁷⁴. Pero, en 1924, en la crónica que Cristóbal de Castro realizó de una conferencia impartida por la escritora Beatriz Galindo (Isabel Oyarzábal Smith) en el Museo de Arte Moderno bajo el título *El traje regional español y sus relaciones con el Arte de la pintura*, Aragón quedaba fuera de la extensa enumeración de pintores y territorios²⁷⁵. Ningún pintor había sido capaz de mantener con la suficiente fuerza la imagen de lo aragonés en el contexto nacional.

272 Cfr. ABRIL, *De la naturaleza...*, *op. cit.*, pp. 67-68.

273 ALCÁNTARA, F., «La Exposición Nacional de Bellas Artes. La vida artística productora de los jurados. Sus obras, por Francisco de Alcántara», *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*, Madrid, mayo de 1920, pp. 219-231, espec. p. 230.

274 FRANCÉS, J., «La Exposición Nacional. Españolismo pictórico. Realistas e idealistas», *Mundo Gráfico*, 26 de mayo de 1915, p. 6.

275 CASTRO, C. de, «El arte y las razas. Psicología. Lógica y ética del traje regional español», *La Esfera*, Madrid, 17 de mayo de 1924.

Tampoco como colectivo los artistas aragoneses lograron desarrollar una imagen reconocible. Cuando *Heraldo Aragón* pasó revista al estado del arte aragonés y sus logros más recientes en octubre de 1919, se refirió a la falta de reconocimiento con que contaban:

Pero justo es decir que nuestros paisanos, no obstante sus esfuerzos últimos, no significan todavía un valor colectivo en el mercado artístico nacional.

Se habla siempre de los artistas y del arte catalán; han bajado mucho los valencianos pero se defienden heroicamente; bullen los castellanos y los extremeños y están en su apogeo y en plena moda los gallegos y sobre todo los vascos. ¿Quién habla de los aragoneses como tales artistas de Aragón?²⁷⁶.

Al parecer, nadie. Y la explicación la encontraban en su carácter individualista. Era necesario, se añadía, que se presentaran de forma conjunta en Madrid; tal y como habían hecho otras regiones para esas fechas. Sin embargo, esa exposición colectiva no tuvo lugar hasta 1936 y con escasos resultados.

Que los asuntos aragoneses no tuvieran en el contexto nacional tanta presencia y significación como los de otras regiones, no quiere decir que ningún artista español se sintiera atraído por ellos. De hecho, los principales artistas del momento viajaron a Aragón en algún punto de sus trayectorias y representaron sus tipos y paisajes.

El caso más conocido, por su especial relación con la región, es el de Ignacio Zuloaga. Desde 1900, Zuloaga viajó habitualmente por Aragón y, como señaló en su día Enrique Lafuente Ferrari, junto con Castilla y Navarra, fue el motivo principal de inspiración de sus paisajes²⁷⁷. En un primer momento, descubrió el Pirineo y, más en concreto, los tipos ansotanos. Según su correspondencia, en el verano de 1901 estaba pintando una obra titulada *Ansotanas*²⁷⁸, un asunto que repitió en *La vendedora de té de Anso* y *La bruja de Ansoa* (sic)²⁷⁹; todas ellas en paradero desconocido. La protagonista de esta última pudo ser su anfitriona durante los cuarenta días que, según el catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en 1909 en The Hispanic Society of America de Nueva York, residió en la localidad²⁸⁰. Su temprano interés por los tipos

276 «El progreso de las Bellas Artes en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1919, p. 11.

277 LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972. p. 278.

278 GÓMEZ DE CASO, M. (ed.), *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 2002, p. 7.

279 BERNUÉS SANZ, J. I., «La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX», *AACA Digital*, n.º 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2011.

280 BRINTON, C., «Ignacio Zuloaga», en *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga Exhibited by The Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 80.

pirenaicos dio paso a otros lugares. Especial relevancia tuvo en su pintura la localidad de Graus, donde residió su hermana mayor Cándida, casada con el farmacéutico Vicente Castán²⁸¹, de la que reflejó en diferentes ocasiones el santuario de la Virgen de la Peña y también su plaza —en la obra del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana erróneamente titulada *Toros de Sepúlveda*—. Si bien también representó otros lugares como Calatayud —de la que conocemos diferentes visiones además de los *Montes de Calatayud* (1931) del Museo Nacional Centro de Arte Reina—, Alhama de Aragón —*Paisaje de Alhama* (1923), también del Reina Sofía—, Tarazona —en la vista *Tarazona* (1917), que pasó a colección americana, y en *Palacio episcopal de Tarazona* (1926) del Centro Pompidou—, Albarracín —*Albarracín* (1926)—, o Alquézar —*Alquézar* (1916), colección Arango [figura 37]—.

También Joaquín Sorolla conoció Aragón, en su caso debido al panel que dedicó a la región en su *Visión de España* para The Hispanic Society of America. Si en el verano de 1912 pasó brevemente por el Pirineo, dos años después se instaló en Jaca para finalizar el trabajo. En ese lapso de tiempo realizó obras como *Abuela y nieta del valle de Ansó* —ambientada en el estudio madrileño del pintor—, *Tipos del valle de Ansó*, *Tipos aragoneses* y abundantes paisajes tomados en las cercanías de Jaca. Finalmente, el panel enviado a Nueva York recoge una jota bailada por un grupo de ansotanos en un paisaje pirenaico²⁸².

El valle de Hecho y Ansó, y más en concreto sus tipos, llamó la atención de otro buen número de pintores. Algunos los conocieron gracias a las mujeres que, con el atuendo tradicional, se trasladaban hasta Madrid para vender hierbas aromáticas durante los meses de invierno. Así debió de ocurrir a Benito Pérez Galdos, quien contribuyó notablemente a su popularización a través de su obra *Los condenados* (1894). Sabemos que pintores como Carlos Vázquez —quien pudo llamar la atención sobre el interés del lugar a su amigo Sorolla— llevó obras con esta temática al Salón de París de 1904 o el de Artistas Franceses de 1913; mientras que Manuel Villegas Brieva, Ángel Carrasco Garrorena o Jacinto Alcántara, lo hicieron en diferentes Exposiciones Nacionales. El Concurso Nacional de 1934, lo ganó José Aguiar con la obra *Figuras de Ansó*; compitiendo con otras representaciones del mismo asunto debidas a José Luis Florit, Carmen Martínez Kleiser o el aragonés Marín Bosqued. Entre los viajeros extranjeros que se sintieron atraídos por el valle pirenaico cabe citar a los franceses William Laparra y Henry d'Estienne o el suizo Philippe Swyncop; si bien el

281 Así se recoge en GARCÍA GUATAS, M., «Zuloaga y sus paisajes de España», *Zuloaga en Fuendetodos* [comisaría: María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996, pp. 19-31, espec., p. 24.

282 Díez GARCÍA, J. L., «La «Visión de España» de Sorolla. Gestión plástica de un proyecto», *Sorolla y la Hispanic Society, op. cit.*, pp. 147-237.

caso más relevante es el del mexicano Diego Rivera. Este, se ocupó de los tipos y paisajes españoles durante su periodo de formación con Eduardo Chicharro, entre 1907 y 1908, y, aunque no está documentado que visitara Aragón, sabemos que presentó a la Exposición Hispano-Francesa de 1908 una imagen —lamentablemente en paradero desconocido—, que todo parece apuntar, era de inspiración ansotana:

Por la curiosidad del modelo llama la atención el cuadro de DIEGO RIVERA, en el que se ve reproducida una de esas mujeres semi-veladas que bajan desde los encerrados valles del Pirineo a pasear por las ciudades del llano la extrañeza de su indumentaria medioeval, y a vender en menudos paquetes la manzanilla medicinal y aromática de sus montañas²⁸³.

De Aragón se ocuparon otros autores del momento como Darío de Regoyos, de cuya viaje por la región junto a Emile Verhaeren quedó constancia en *España negra* (1899)²⁸⁴ y que ambientó en Tarazona *Luz eléctrica. Aragón* (c. 1890); Evaristo Valle; Antonio Muñoz Degrain; Gustavo de Maeztu, que realizó dibujos de Calatayud o Alquézar; José Benlliure y Gil; José Gutiérrez Solana, que narró su visita a Calatayud en *La España negra* (1920)²⁸⁵ y envió su obra *Calatayud* a la Exposición de Artistas Americanos y Europeos celebrada en el Museo de Brooklyn de Nueva York en 1925; Cecilio Pla; Octavio Bianqui o Cristóbal Ruiz; entre otros. Mención aparte merece la obra de Hermen Anglada Camarasa *Los enamorados de Jaca* (1910), que llegó a inspirar una pieza escénica a Vsevolod Meyerhold, con música y preludios de Debussy, que fue estrenada en San Petersburg.

Plataformas de fomento y difusión artística

La imagen de Aragón contenida en la plástica del momento y fundamentada en las argumentaciones de críticos e intelectuales contó con una serie de plataformas que facilitaron su difusión. Las posibilidades formativas con que contaban los artistas, las políticas de becas y pensiones, la celebración de concursos artísticos y los encargos directos, la puesta en marcha de nuevos espacios expositivos, la implicación en materia cultural de determinadas instituciones ciudadanas y la capacidad asociativa de los propios artistas, tienen que ver con esta nueva toma de conciencia sobre la necesidad de fomentar el arte regional. De hecho, la puesta en marcha de estas políticas e iniciativas es uno de los síntomas más estrechamente asociados con los planteamientos del aragonesismo cultural que se vivieron durante las primeras décadas del siglo. En 1916 Ricardo del Arco observaba con envidia

283 GARCÍA MERCADAL, J., «La sección de arte moderno: impresiones de un visitante», *Revista Aragonesa*, *op. cit.*, pp. 93-98, espec. p. 97.

284 VERHAEREN, E., y REGOYOS, D. de, *España negra*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899.

285 GUTIÉRREZ SOLANA, J., *La España negra*, Granada, Comares, 1998 (1ª ed. 1920).

la situación de los museos de la ciudad de Barcelona y exclamaba desde *Heraldo de Aragón*: «Si esta ha sido una de las virtudes del regionalismo, amemos el regionalismo bien entendido que tales ideales despierta»²⁸⁶.

Se sumaba así Del Arco a las críticas que desde el comienzo de siglo se habían sucedido en la prensa aragonesa en relación con el estado de las infraestructuras artísticas de la región. Una línea iniciada, tal y como vimos, por Antonio Mompeón Motos en 1901, a la que se adscribieron pronto otros como el inevitable Valenzuela la Rosa. Este lamentaba que los múltiples obstáculos a los que se enfrentaban los artistas aragoneses «para crear un arte propio», aumentaran considerablemente por la «incuria de nuestras *clases dirigentes*», que ni en lo más elemental habían sido capaces de mostrar una «dirección inteligente»²⁸⁷.

Más de dos décadas después, y pese a los avances logrados, los hermanos Albareda se pronunciaban en términos similares, constatando que: «Por mucho que nos ofusque el amor a lo nuestro, hemos de rendirnos ante la evidencia de que el Arte es factor de escasa importancia en la vida local»²⁸⁸. A la falta de artistas y, sobre todo, de grandes figuras entre estos, añadían otros factores que consideraban aún más graves como la incapacidad asociativa del colectivo, la indiferencia que mostraba el público y la escasez de inversión e iniciativas por parte de las corporaciones oficiales.

En relación con este último aspecto cabe señalar que no se dio por parte de las instituciones públicas aragonesas una política de fomento cultural mínimamente planificada y, de ahí, que tampoco pueda hablarse de un intento consciente de favorecer la creación de unas infraestructuras estables que contribuyeran a la construcción y difusión de la identidad regional, ni siquiera cuando los aragonesistas comenzaron a ocupar cargos de relevancia en el ámbito político.

La puesta en marcha de diferentes diarios y revistas que se ocuparon en sus páginas, con mayor o menor profusión, del arte aragonés del momento, es también representativa de este proceso. Si bien es una cuestión a la que hemos aludido en apartados previos, hay que enumerar, como parte de las plataformas de difusión artística, además de los principales diarios del periodo —*Heraldo de Aragón* (1895-), *El Noticiero* (1901-1977), *Diario de Avisos de Zaragoza* (1870-1937), *El Diario de Huesca* (1875-1936), *Diario de Zaragoza* (1797-1907), *El Noticiero Turolense* (1898-1913), *Diario de Teruel* (1901-1908), *La Correspondencia de Aragón* (1910-1912), *La Crónica* (1912-1920, desde 1915 *La Crónica de Aragón*), *Ideal de Aragón*

286 ARCO, R. del, «Notas artísticas. El Museo de Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de junio de 1916, pp. 1-2.

287 VALENZUELA, «Algunas consideraciones... (CONCLUSIÓN)», *op. cit.*, p. 584.

288 ALBAREDA, HERMANOS, «Arte y artistas», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1924, pp. 13-14, espec. p. 13.

(1915-1920), *La Voz de Teruel* (1924-1932) o *La Voz de Aragón* (1925-1935)—, revistas como *Aragón Ilustrado* (1899), *Revista de Aragón* (1900-1905), *Revista Aragonesa* (1907-1908), *Aragón* (1912), *Ambiente* (1912), *Arte Aragonés* (1913-1914), *Aragón* (1914), *Juventud* (1914-1916), *Paraninfo* (1914-1916), *El Ebro* (1917-1933, 1936), *Aragón* (1917-1918), *Revista de Aragón* (1919), *Vida Aragonesa* (1921-1922), *Pluma Aragonesa* (1924-1925), *Athenaeum* (1921-1924), *Aragón* (1925-1968), *Agrupación* (1927-1929), *Amanecer* (1932-1934) y *Agrupación Artística Aragonesa* (1933, 1935-1937). Todos ellos medios ya citados o a los que se aludirá en lo sucesivo.

Lugares y medios para la formación

La Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos se creó en Zaragoza en 1894 gracias al esfuerzo del Ayuntamiento y la Diputación, con la colaboración del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública y la supervisión de la Universidad de Zaragoza²⁸⁹. Su primer director fue Bruno Solano y, entre el profesorado se encontraban Luis de la Figuera, Elías García —padre de Julio y Honorio García Condoy— y Ricardo Magdalena; que la dirigió entre 1900 y 1909. Ese último año se inició una nueva etapa tras fusionarse con la Escuela de Industrias y Bellas Artes, modificándose su programa educativo²⁹⁰ y dando lugar a la nueva Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes²⁹¹. Un proceso complejo que llevó, tras las presiones del alumnado, a la renuncia de su director; si bien esta fue rechazada²⁹². En 1910 se trasladó a un nuevo emplazamiento en uno de los edificios de la exposición Hispano-Francesa que había sido ideado para ese fin y asumió la dirección el escultor Dionisio Lasuén. Pese a la denominación de «escuela superior», lo cierto es que los estudios resultantes de la fusión no fueron tales, perdiéndose entonces la oportunidad de que Aragón contara con un verdadero centro de impartición de los estudios superiores en Bellas Artes. Tal y como se denunciaría en diferentes ocasiones²⁹³.

289 GIMÉNEZ, C., «Origen y desarrollo de la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza», en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995* [comisaria: Cristina Giménez], Zaragoza, Escuela de Arte de Zaragoza, 1995, pp. 23-32. Además de las informaciones contenidas en: LOMBA, *La plástica... op. cit.*, pp. 26-31, 58-67, 87-88, 112-116 y 137-152.

290 PLAYÁN, M. T., «La enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza», en *Centenario... op. cit.*, pp. 47-61; y BUENO PETISME, B., *La Escuela de Arte de Zaragoza: La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Pressas Universitarias, 2010.

291 «La nueva Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de junio de 1909, p. 2.

292 «La Escuela de Artes y Oficios», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de febrero de 1909, p. 1.

293 SOLDEVILA FARO, J., «Miscelánea artístico-Aragonesa. Los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón», *El Ebro*, n.º 139, Barcelona, diciembre de 1928, pp. 8-9.

La dotación presupuestaria con que contó fue siempre precaria, principalmente asumida por la Diputación de Zaragoza, y pronto se iniciaron las críticas a su funcionamiento. En 1902 Valenzuela la Rosa denunciaba la situación aludiendo a la escasez de materiales, los sueldos precarios de un profesorado falto de prestigio, la situación de un modelo vivo envejecido que actuaba también como portero, un funcionamiento rutinario..., en definitiva, una escuela «perfectamente inútil»²⁹⁴.

Más allá de la labor docente más o menos acertada que desempeñó, cabe destacar el hecho de que pusiera en marcha una exhibición anual de los trabajos de sus alumnos, precisamente cuando las exposiciones eran todavía algo inusual en Zaragoza. De hecho, fue la única iniciativa expositiva con regularidad periódica impulsada por una institución pública durante este periodo. Bruno Solano aludía a su celebración como una práctica habitual ya en su discurso de inauguración del curso 1898-1899²⁹⁵. Y lo cierto es que en años sucesivos la prensa dio buena cuenta de ello. Así fue, al menos, entre 1900 y 1903, en 1906, 1909 y 1910. A partir de esta última fecha no hemos localizado alusiones al respecto, si bien puede deberse a que, para entonces, ya no suponían un acontecimiento excepcional.

La ciudad de Huesca también trató de poner en marcha su propia Escuela de Artes durante los años del cambio de siglo, si bien con escaso éxito. La iniciativa partió del legado testamentario que Bernardo Monreal realizó en 1894. Se llegó a construir un edificio de nueva planta y la llamada Escuela de Artes y Oficios de San Bernardo, gestionada por los padres salesianos, se inauguró oficialmente el 20 de abril de 1906, tras un acuerdo entre la diócesis y los testamentarios de Monreal²⁹⁶. Pero, meses después, *El Diario de Huesca* reconocía ignorar si en ella se cumplía alguna labor relacionada con la enseñanza de artes y oficios²⁹⁷. Tan solo se sabía que la comunidad religiosa se había instalado en el lugar. Como indica Concha Lomba, esa labor docente debieron suplirla la Escuela Normal de Magisterio y el Instituto General y Técnico de Bachillerato²⁹⁸. En Teruel, como esa misma autora recoge, las enseñanzas artísticas corrieron a cargo del Instituto de Enseñanza Media, no contándose con una Escuela de Artes oficialmente constituida hasta 1933²⁹⁹.

De nuevo Concha Lomba dio puntual información sobre las académicas privadas de artistas que operaron en las principales ciudades aragone-

294 VALENZUELA, «Algunas consideraciones... (CONCLUSIÓN), *op. cit.*, p. 584.

295 SOLANO TORRES, B., «La Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza», *Aragón Ilustrado*, n.º 9, Zaragoza, 25 de febrero de 1899, s/p.

296 «La Escuela de Artes y Oficios», *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de abril de 1906, p. 3.

297 «La Escuela de Artes y Oficios», *El Diario de Huesca*, Huesca, 11 de octubre de 1906, p. 2.

298 LOMBA, *La plástica...*, p. 61.

299 *Ibidem*, pp. 61 y 138.

sas. Tres operaban en Zaragoza en los años finales del siglo XIX: la escuela de dibujo de Manuel Viñado, a la que en 1880 acudió Gárate; la del pintor Mariano Oliver Aznar en la que se formó, entre otros, Marín Bagüés; y la del escultor Francisco de Borja, por la que pasaron José Bueno y Félix Burriel³⁰⁰. Mientras que en Huesca se encontraba entonces la Academia Oficial de Dibujo dirigida por el arquitecto Mariano Blasco. Ya en las primeras décadas del siglo XX añade a las citadas en Zaragoza las regentadas por Elías García y Enrique Gregorio Rocasolano o la llamada Escuela Práctica de Dibujo Industrial. En escultura apunta la labor de los talleres de los hermanos Albareda, Dionisio Lasuén y Ángel Bayod; mientras que en artes decorativas también se ocuparon de la formación autores como Pablo Remacha, forjador; Manuel Viñado, esmaltista o los hermanos Codín, pintores decorativos e industriales³⁰¹. En Huesca, el pintor Félix Lafuente tuvo una academia propia en la que se formó Ramón Acín³⁰²; y también Anselmo Gascón de Gotor debió de contar con una academia de dibujo a partir de 1908 al hacerse cargo de la Cátedra de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Huesca³⁰³.

A las ya enumeradas podemos añadir la Academia de Dibujo y Pintura de Abel Bueno Gros, que se había puesto en marcha en Zaragoza en 1896 y que hacia 1904 aparecía anunciada en prensa³⁰⁴. Esta funcionó al menos hasta la década de 1920. Fue un centro dinámico, de singular relevancia, en el que se celebraban concursos de composición entre sus alumnos y se impartían conferencias de actualidad artística como la que dedicó Ostalé Tudela en 1914 a la obra de Eduardo Chicharro³⁰⁵. Allí se formó, por ejemplo, el pintor Vicente Rincón.

Otras asociaciones, como el Ateneo, también desempeñaron funciones formativas en materia artística, o el Instituto Francés de Zaragoza, fundado hacia 1920, que, además de celebrar conferencias y tratar de poner en marcha una exposición de arte aragonés en Pau que no llegó a concre-

300 *Ibidem*, p. 29.

301 *Ibidem*, pp. 61-62.

302 *Ibidem*, p. 62.

303 *El pintor zaragozano Anselmo Gascón de Gotor* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011, p. 14.

304 De la fecha de creación daba noticia Anselmo Gascón de Gotor bastantes años después al ocuparse de la pintura de su hija Isabel Bueno: GASCÓN DE GOTOR, «De Arte. Exposición de artistas independientes y noveles», *El Noticiero*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1919, p. 1. En cuanto al anuncio en prensa: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de octubre de 1904, p. 1.

305 La undécima convocatoria de concurso tuvo lugar en febrero de 1913: «De Arte», *La Crónica*, Zaragoza, 1 de marzo de 1913, p. 3. Con este motivo se impartieron conferencias a cargo de: Ostalé Tudela, «La mujer española»; Amelia Pascual, «El arte del bordado» y Luis Cid, «Joyas»; alumnos estos dos últimos de la propia Academia. En cuanto a la conferencia sobre Chicharro: OSTALÉ TUDELA, E., «Arte. Apuntes biográficos», *Juventud*, n.º 4, Zaragoza, 9 de marzo de 1914, p. 5.

tarse, organizó cursos de dibujo, pintura y escultura a cargo de su director Mr. Guyoné³⁰⁶.

Unas infraestructuras formativas tan limitadas obligaban a los artistas aragoneses del momento a viajar fuera de la región para completar sus estudios. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid era el centro oficial por excelencia y por ella pasaron la mayor parte de estos. Al mismo tiempo, los viajes formativos al extranjero proporcionaban una visión más amplia de la actualidad artística y eran el único modo de estar al corriente de las novedades. Entre los lugares más habituales de viaje estaba Roma, donde la Academia Española acogía a los pensionados ministeriales, y París, convertida en el gran centro artístico del momento.

Los recursos, por lo general muy limitados, con que contaban los artistas se vieron complementados por una irregular política de pensionados mantenida por los diferentes Ayuntamientos y Diputaciones de la región. Estas ayudas solían consistir en una exigua dotación económica que obligaba a los artistas a buscar otros mecanismos para la supervivencia, suponían pasar por concursos en los que los aspirantes debían demostrar su solvencia ante un jurado de expertos, estaban sujetas a reglamentos anticuados y traían consigo obligaciones como el envío de obras que demostraran sus avances y a las que los artistas solían responder con bastante irregularidad. Ante semejante panorama no puede extrañar que los artistas aragoneses buscaran ayudas de instituciones de fuera de la región; fruto en ocasiones de la emigración a la que muchos se vieron avocados. Baste como ejemplo el hecho de que, de las tres bolsas de viajes concedidas por la Diputación de Barcelona a alumnos de la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes en 1906, dos fueran para autores de origen aragonés: Cayo Guadalupe Zunzurren y Miguel Latas Benedé.

Las dos instituciones aragonesas que desempeñaron una labor más importante en este ámbito fueron la Diputación y el Ayuntamiento de Zaragoza, tal y como estudiaron Manuel García Guatas y Jesús Pedro Lorente³⁰⁷. La primera había iniciado esta práctica en la década de 1860, pero fue en 1881 cuando se regularizó la actividad, creando la plaza de pensionado de pintura en Roma mediante el sistema de concurso-oposición. Tras los pensionados de Agustín Salinas y Mariano Barbasán, la plaza se suprimió temporalmente por cuestiones económicas y no volvió a concederse hasta 1908, cuando la obtuvo Francisco Marín Bagüés, que la disfrutó hasta 1912. A continuación recayó, sin concurso tras haber quedado en segundo lugar en la ocasión anterior, en Julio García Condoy quien la ocupó al me-

306 OSTALÉ, «Crónica artística...» *op. cit.*, p. II.

307 GARCÍA, «La Diputación de Zaragoza...» *op. cit.*; y GARCÍA y LORENTE, «Pintores pensionados por...» *op. cit.*

Figura 18. Julio García Condoy, *Autorretrato ante ruinas romanas*, 1915. Colección particular.



nos hasta 1915, cuando debió abandonar la ciudad de Roma con motivo de la I Guerra Mundial [figura 18]³⁰⁸.

No fue este el último pensionado, como ya aclaró José Ignacio Calvo³⁰⁹, sino que la práctica se retomó en la década siguiente, ya sin la obligación de residir en Roma³¹⁰. En 1920 llegó a constituirse el tribunal³¹¹, aunque la oposición no llegó a celebrarse hasta el año siguiente, cuando la ganó el escultor José López Carrascón; precisamente quien había promovido su convocatoria³¹². En 1922 se premió a Martín Durbán³¹³, una elección polémica que llevó a que los diputados no ratificaran la decisión unánime del jurado y que la plaza se declarara desierta³¹⁴. De ahí que Durbán volviera a

308 El proceso para la obtención de la plaza de pensionado aparece recogido con más detalle en: CASTAN CHOCARRO, A., «Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX», *Boletín. Museo e Instituto «Camón Aznar» de IberCaja*, XCVII, Zaragoza, IberCaja, 2006, pp. 59-101, espec. pp. 62-65 y 68-72.

309 CALVO, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.

310 LOMBA, *La plástica...*, *op. cit.* p. 88.

311 «Pensiones de la Diputación Provincial», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de mayo de 1920, p. 1.

312 OSTALÉ, «Crónica artística...» *op. cit.*, p. IV.

313 «Una pensión de pintura», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1922, p. 1.

314 «La pensión de pintura de la Diputación», *El Noticiero*, Zaragoza, 26 de mayo de 1922, p. 1.

concurrir en 1924, cuando la obtuvo la pintora Joaquina Zamora. A partir de 1926 la disfrutó el escultor Félix Burriel, si bien se volvió a quedar desierta en 1928. En 1931 la obtuvo de nuevo un escultor, Juan Cruz Melero, quien ya había recibido una ayuda, con este mismo fin, en 1927 por parte del Ayuntamiento de Calatayud³¹⁵.

Por su parte, el Ayuntamiento de Zaragoza comenzó su política de pensiones en 1881 con la concedida a Agustina Atienza, a la que siguieron Juan José Gárate en 1884, Anselmo Gascón de Gotor en 1888, Emilio Gil Murillo en 1892, y Enrique de Gregorio Rocasolano, que la disfrutó en París a partir de 1896. A partir de entonces se optó por el sistema de oposición en lugar de por la concesión directa a las solicitudes presentadas. El primer pensionado fue Mariano Díez Sánchez que la disfrutó en Madrid, y después en París y Bruselas. En 1904 se le retiró la ayuda económica por no cumplir con el envío de su cuarto año, lo que no solucionó hasta 1911 con *Pareja de viejos*. Díez permaneció en Bélgica el resto de su vida, donde casó con la flamenca Elvire Seghers y tuvo un hijo en 1914, Anto Díez (1914-1992), también pintor y que cuenta con un museo propio en la localidad de Bredene.

Finalizada la beca de Díez, *Heraldo de Aragón* se preguntaba cuál era el sistema más justo para la nueva concesión³¹⁶. Puesto que esta no se convocaba, un grupo de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios —Miguel Marín, Juan Marqués, Julio García Condoy, Domingo Ainaga y Enrique Anel—, enviaron una carta al consistorio solicitando que se pusiera en marcha³¹⁷. Una nueva misiva —en este caso firmada por Julio García Condoy, Jacinto Lostal Moliner, Justino Gil Bergasa, Juan Marqués, Domingo Ainaga, Antonio Torres y Mariano Moreno³¹⁸— insistió en la cuestión el año siguiente, momento en que sí se convocó el concurso³¹⁹. Obtuvo la plaza Rafael Aguado Arnal quien se formó hasta 1910 en Madrid. Después de esta fecha tan solo tenemos noticia de la ayuda concedida a la ceramista Dionisia Masdeu en 1932, según recogió Concha Lomba³²⁰. La práctica se retomaría ya en la década siguiente.

315 MARTÍNEZ AURED, V., «El arte de la docencia. El escultor Juan Cruz Melero», en *Historia de la Enseñanza Media en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 657-671, espec. p. 660.

316 «De arte. Los pensionados», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de enero de 1905, p. 1.

317 Archivo Municipal de Zaragoza (A.M.Z.), Caja 622 2139/1905. Carta fechada el 31 de octubre de 1905.

318 A.M.Z., Caja 628 1383 /1906. Carta fechada el 19 de abril de 1906.

319 A.M.Z., Caja 628 1383 /1906, «Pensión para el estudio del arte pictórico». Recoge toda la información relativa a la convocatoria, desde las solicitudes firmadas por los citados alumnos, al establecimiento de las bases, así como el desarrollo del concurso.

320 «Dionisia Masdeu», *El Noticiero*, Zaragoza, 17 de febrero de 1932. Recogido en: LOMBA, *La plástica...*, op. cit., p. 67.

También la Diputación de Huesca concedió ayudas a la formación de artistas. Hacia 1890 subvencionaba los estudios en Madrid del pintor Félix Lafuente, mientras que, en 1906, becó al pintor jacetano Miguel Latas Benedé, que estudió en Barcelona y después viajó a París y Bélgica, para terminar por instalarse de forma definitiva en Córdoba³²¹. En ese mismo momento esta institución contaba con un segundo becado, el violinista José Porta. En octubre de 1913 se aprobó la pensión de Ramón Acín³²², mientras que, entre 1927 y 1930, disfrutó de la ayuda Félix Gazo, al que sucedió el escultor José María Aventín en 1931³²³.

Respecto a la Diputación de Teruel, en 1885 becó a Juan José Gárate para estudiar en Madrid, ayuda que simultaneó con la concedida por el Ayuntamiento zaragozano. Aunque esto le supuso perder la segunda, la Diputación le concedió una nueva ayuda para completar su formación en Roma entre 1890 y 1896. En 1917, la institución contaba con dos pensionados, Ángel Novella y Luis Berdejo. Ambos estudiaron en la Escuela Especial de Pintura de Madrid³²⁴ y, algunos años después, recibieron nuevas ayudas por parte de la entidad que les permitieron viajar a Roma y París, respectivamente. En 1925 la prensa recogía una nueva convocatoria de becas por parte de esta institución³²⁵. El ganador debió de ser el alcañizano Miguel Delgado Ezquerro, quien, entre 1926 y 1931, estudió en la Escuela Especial³²⁶. Tras su paso por Madrid, en 1932, *La Voz de Aragón* recogía su intención de trasladarse a París también con la ayuda de la Diputación, si bien desconocemos si llegaron a confirmarse tanto el viaje como la subvención³²⁷. En ese mismo periodo, concretamente hacia 1929, Alejandro Cañada también estaba pensionado por la misma institución.

Frente a determinadas voces que abogaron por una política de pensionados más ambiciosa y regular, pronto surgieron los que se oponían a este tipo de ayudas. A la cabeza se encontraba Valenzuela la Rosa que ya en 1902 cuestionaba el modelo. Señalaba los escasos resultados que había dado la práctica hasta ese momento, becando a artistas sin la suficiente base formativa, con el peligro de que los concursos fueran politizados y con dotaciones económicas insuficientes³²⁸. En 1909 un artículo firmado en *Heraldo de Aragón* por «R» —tal vez el propio Valenzuela bajo el seudónimo

321 «Noticias de Jaca», *El Diario de Huesca*, Huesca, 24 de septiembre de 1906, p. 2.

322 «Acuerdo de una pensión», *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913.

323 LOMBA, *La plástica... op. cit.*, p. 112.

324 Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid [A.E.E.P.E.G]. Caja 199-2

325 «La vida en Teruel», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1925, p. 4.

326 «Desde Alcañiz», *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de julio de 1928, p. 4.

327 CANO, A., «Artistas aragoneses. El delicado arte de Miguel Delgado», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 22 de enero de 1932.

328 VALENZUELA, «Algunas consideraciones... (CONCLUSIÓN)», *op. cit.*, pp. 585-586.

Riverita— insistía en argumentos similares. Era el momento en que Marín Bagüés viajaba hacia Roma con la pensión de la Diputación y, aunque subrayaba la calidad del autor, se cuestionaba el sistema. Proponía sustituirlo por bolsas de viaje «mediante las cuales el pintor pudiera estudiar los grandes modelos y enterarse de las modernas corrientes artísticas, pero sin apartar nunca la vista de su tierra»³²⁹. Y es que las principales objeciones a la política de pensionados tenían que ver con las ideas regionalistas y el miedo a que una estancia prolongada de los artistas fuera de Aragón supusiera, como ya había sucedido antes, que se perdieran esos autores para el entramado local: «¿No se trata de impulsar nuestras artes, de ir creando un ideal que se acomode a nuestro modo de ser y que nos caracterice? Pues entonces, ¿qué conseguimos con que el artista plante sus reales en Roma y se pase la vida pintando la vía Apia o que se vaya a Madrid a pintar chulos y cigarreras?». De acuerdo con los principios del regionalismo más estricto, los artistas debían permanecer vinculados a su tierra y esta inspirar sus obras.

En una línea muy similar se manifestaba Emilio Ostalé Tudela en su ya citada crónica del año 1920, cuando enumeraba razones prácticamente idénticas a las ya referidas³³⁰. En realidad no era una crítica privativa del ámbito aragonés. Francisco Alcántara en el primer número del diario madrileño *El Sol* cuestionó también la política de becas ministeriales en la ciudad de Roma. Defendía que la riqueza de la pintura española radicaba precisamente en sus diferentes escuelas regionales, de modo que cuanto «más local y más personal» fuera, «más hondamente arraigará esa pintura en las profundidades geológicas y étnicas y más exquisito y más estimado universalmente el perfume de su florecimiento»³³¹. Sin negar la necesidad de los viajes de estudio, puesto que ningún país estaba tan necesitado como España de «penetrar en el alma de los otros y de abrirse a las influencias extrañas», alertaba del peligro de que los artistas se perdieran para el arte nacional, más teniendo en cuenta que nada podía inspirar a un artista tanto como los tipos, los paisajes y la tradición de la escuela española.

Concursos y encargos

Entre las limitadas oportunidades con que contaron los artistas aragoneses para dar a conocer su trabajo fue fundamental la celebración de determinados concursos que, además, podían traer consigo un cierto desahogo económico en caso de resultar premiados. Los más regulares fueron los organizados por el Ayuntamiento de Zaragoza para diseñar los carteles

329 R., «De Arte. El pensionado de la Diputación», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de enero de 1909, p. 1.

330 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. IV.

331 ALCÁNTARA, F., «El triste caso del pensionado en Roma», *El Sol*, Madrid, 29 de noviembre de 1917, p. 2.

de las fiestas del Pilar; asunto estudiado de forma monográfica por Pilar Bueno³³². Salvo en alguna ocasión en que se recurrió a encargos directos a un determinado artista —como el realizado a Marín Bagüés en 1916—, la convocatoria abierta bajo seudónimo se impuso como práctica; tal y como demandaba Valenzuela la Rosa en 1902, poniendo como ejemplo el celebrado en 1899³³³. Desde 1904 se convirtió en una cita casi obligada para los pintores.

En ocasiones se desató la polémica. En 1912 la revista *Aragón* señalaba que los rumores apuntaban a quién podía ser el ganador antes de que fuera oficial y amenazaba con hacerlo público si se confirmaba³³⁴. Quizá por eso el jurado declaró desierto el premio y se aceptó como cartel el presentado fuera de plazo por Victoriano Balasanz. Algo similar ocurrió en la edición de 1914. *La Crónica* alertó de que un periodista había desvelado la identidad de los autores de cada obra, lo que llevó a Luis Torres a defenderse desde *Juventud*, indicando que solo dio esa información en una conversación privada entre amigos³³⁵. El jurado dejó desierto el premio, pero el Ayuntamiento pidió que se eligiera una obra entre las presentadas y que se le dieran al autor 500 pesetas en lugar de las 1000 establecidas³³⁶. La obra elegida fue *De mi tierra*, de Manuel León Astruc³³⁷.

La convocatoria de concursos para la realización de carteles se repitió en alguna otra ocasión como la celebración del centenario de Goya en 1928. El jurado convocado por la Junta del Centenario señaló en esa ocasión la falta de un cartel «lo bastante expresivo e inspirado» como para anunciar tal acontecimiento³³⁸. Y, aunque se otorgó el premio al titulado *Recuerdo*, del madrileño Juan F. Pedraza Blanco, y un accésit al *Pelele*, de Santiago Pelegrín, ninguno se utilizó como tal. La misma Junta organizó un nuevo concurso para la corrida goyesca de 1927. El ganador fue Félix Gazo y el accésit recayó en Ángel Díaz Domínguez³³⁹.

Más allá de los dedicados al diseño de carteles, no fueron extraños los concursos convocados para la erección de determinados monumentos. Ahora bien, en muchos casos estos quedaban en simples proyectos. Goya fue quizá la figura más invocada en este tipo de iniciativas, pero hubo otras

332 BUENO IBÁÑEZ, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

333 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte regional», *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1902, p. 718.

334 «El cartel de fiestas», *Aragón*, n.º 33, Zaragoza, 25 de agosto de 1912, p. 258.

335 T., «El concurso de carteles», *Juventud*, n.º 20, Zaragoza, 19 de julio de 1914, p. 5.

336 «El cartel de fiestas del Pilar», *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de julio de 1914, p. 1.

337 «El cartel de fiestas», *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de julio de 1914, p. 1.

338 «Centenario de Goya», *Aragón*, n.º 10, Zaragoza, SIPA, julio de 1926.

339 Sobre esta cuestión: CENTELLAS, R., «La conmemoración del Centenario de Goya», en *Luces de ciudad...*, *op. cit.*, pp. 179-206.



como Costa. Al poco de morir se convocó el concurso para la construcción de un mausoleo y las obras presentadas al mismo incluso fueron expuestas entre diciembre de 1911 y enero de 1912 en Salón Rojo del Ayuntamiento de Zaragoza. La exposición pública de las obras concurrentes fue, de hecho, práctica habitual en casi cualquier convocatoria.

Figura 19. Julio García Condoy, *Los vencidos*, 1910. Diputación Provincial de Zaragoza.

Fueron escasos los encargos directos de obras artísticas que las instituciones públicas aragonesas realizaron a artistas en este periodo. En su mayor parte se trató de retratos para sus galerías, como los que la Diputación de Zaragoza hizo a Gárate entre 1899 y 1903 para completar la serie dedicada a los benefactores del Hospicio Provincial. Años después, en 1913, esta misma institución encargaría a Julio García Condoy un retrato del presidente José Canalejas; poco después de que fuera asesinado por el aragonés Miguel Pardiñas. En 1925 fueron Joaquín Pallarés y Miguel Primo de Rivera, el retratista y el retratado a instancias de la Diputación.

No hubo por parte de Ayuntamientos y Diputaciones política alguna de adquisición de obras plásticas. Y, cuando una compra tenía lugar, era mas bien una forma indirecta de becar a algún artista. Julio García Condoy probó suerte en 1911 y envió a la Diputación de Zaragoza su obra *Los vencidos* [figura 19]. Su intención, según señalaba en su carta de ofrecimiento,

era viajar a París y lo cierto es que así obtuvo 700 pesetas³⁴⁰. Mientras que, en 1933, la Diputación de Teruel recibió el cuadro *La República*, en este caso un encargo directo, a Luis Berdejo, por aquel entonces becario de la Academia Española en Roma³⁴¹. Como puede verse, se trató de ocasiones excepcionales.

Ni siquiera instituciones específicamente dedicadas a cuestiones artísticas como la Academia de Bellas Artes de San Luis y el Museo de Zaragoza pudieron llevar a cabo un mínimo programa de adquisiciones³⁴². Estas tuvieron que esperar a recibir donaciones o a que se pusieran en marcha suscripciones para incorporar a sus fondos obras de un determinado autor. E incluso en este último caso no siempre tenían medios para colaborar. Así ocurrió con la Academia cuando se abrió una suscripción para dotar al Museo de una obra de Ángel Díaz Domínguez. Según sesión celebrada el 18 de mayo de 1916, declinó participar «por no haber consignación»³⁴³. Eso sí, los miembros de la misma se comprometieron a hacerlo de forma particular.

En cuanto a las donaciones cabe señalar que los artistas de fuera resultaron más generosos que los propios aragoneses. En 1908 Salvador Viniegra donó al Museo *La contestación al pretendiente*, expuesta en la Hispano-Francesa, si bien los más desprendidos fueron los artistas vascos: Valentín de Zubiaurre entregó la obra *Aldeanos segovianos* tras la Hispano-Francesa de 1919 —cuando también el extremeño Eugenio Hermoso donó *Carmen*—, mientras que Guezala, Pérez Orúe y Ricardo Arrúe lo hicieron tras la muestra que celebró la Asociación de Artistas Vascos en 1921; Zuloaga, por su parte, lo hizo algo después, hacia 1927 con *Chullilla* (c. 1918). Hacia 1934 aragoneses como Aguado Arnal o José Bueno, plantearon la posibilidad de donar al Museo algunas de sus obras con la condición de que este contara con un espacio dedicado al arte aragonés contemporáneo³⁴⁴. Una iniciativa que no llegó concretarse.

Tanto la Academia como el Museo vivieron entre importantes estrecheces económicas y las críticas a la desatención que recibían ambas instituciones por parte de los poderes públicos fueron constantes. Así lo denunciaba el pintor Ramiro Ros Rafales desde *Diario de Avisos* en enero de 1901

340 Archivo de la Diputación de Zaragoza [A.D.Z.], Legajo XIV-939, exp. 115.

341 RANDAGIO, «Un cuadro de Luis Berdejo», *Artes y Letras*, Teruel, junio de 1933, p. 8. Recogido en: LOMBA, *La plástica...*, *op. cit.*, p. 138.

342 Sobre la historia del museo: *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2000.

343 Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, (A.R.A.N.B.A.S.L.Z), Libro de actas 1915-25, Sesión ordinaria celebrada el 18 de mayo de 1916.

344 ROYO BARANDIARÁN, T., «Notas de viaje. Nuestros artistas, en Madrid», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1934, p. 3.

o Valenzuela la Rosa un poco después desde *Revista de Aragón*³⁴⁵. Aunque la situación pudo mejorar con el traslado del museo al edificio construido con motivo de la Hispano-Francesa de 1908, las quejas se mantuvieron: en mayo de 1911 a través de varios artículos aparecidos en *La Correspondencia de Aragón*; o, en abril de 1914, en un texto de Mariano de Pano para *El Noticiero*³⁴⁶.

El precario mercado artístico aragonés se sostenía por tanto, a través de la iniciativa privada. Un ámbito en el que destacó la labor del Centro Mercantil, tanto a través de encargos directos para la decoración de su sede como mediante la compra directa de obras en las diversas exposiciones que allí se celebraron. Ahora bien, desde el ámbito privado también se organizaron concursos artísticos. Esta fue, junto con la posterior exhibición de las obras presentadas, la labor más destacada que desempeñó la Fundación Villahermosa-Guaqui. Sin duda uno de los mejores ejemplos de mecenazgo privado en el Aragón de comienzos de siglo. Según recoge Jesús Pedro Lorente, la entidad se fundó en 1905 a través de un fondo de veinte mil duros depositados en el Banco de España por María del Carmen Aragón Azlor e Idíaquez³⁴⁷. La XV duquesa de Villahermosa quien, junto a su marido, ya se había implicado en la restauración de monumentos, creó la fundación poco antes de morir³⁴⁸. Regida por un patronato —presidido por Mariano de Pano y que incluía a Florencio Jardiel, Pascual Comín y José María Torres—, siguió actuando en materia cultural durante los años siguientes, dando prueba de la modernidad de la iniciativa. Esto pese a que sus concursos de pintura, escultura, literatura e investigación histórica, no siempre dieran los resultados esperados.

La primera edición supuso la presentación de Francisco Marín Bagüés, ganador del concurso junto al escultor Carlos Palao, imponiéndose a pintores de mayor trayectoria como Oliver Aznar, Abel Bueno o Gárate. Ahora bien, el jurado, formado por Ricardo de Madrazo y José Ramón Mélida, llegados ex profeso desde Madrid, se mostró muy crítico con las obras presentadas³⁴⁹. Además de por su falta de calidad, por tratarse en varios casos de trabajos ya expuestos con anterioridad. De ahí que se redujera a la mitad

345 ROS RAFALES, R., «Nuestro Museo Provincial de Arte», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de enero de 1901, p. 1; y VALENZUELA, «Algunas consideraciones... (CONCLUSIÓN)», *op. cit.*

346 PANO, M. de., «El Ayuntamiento y el edificio de Museos», *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de abril de 1914, p. 1.

347 LORENTE, «Del escaparate...», *op. cit.*, p. 393.

348 «Muertos ilustres. La duquesa de Villahermosa», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 6 de noviembre de 1905, pp. 1-2. Sobre su testamento, que contenía donaciones de obras artísticas a museos nacionales: MELIDA, J. R., «El legado de la Duquesa de Villahermosa», *Cultura Española*, n.º 1, Madrid, febrero de 1906.

349 «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de octubre de 1905, p. 2.



Figura 20. Francisco Marín Bagüés, *Niños estudiando*, 1904. Colección particular.

la cuantía y se repartiera entre: *Niños estudiando* de Marín Bagüés [figura 20] y un busto de Carlos Palao con doscientas cincuenta pesetas cada una; *Capilla del Pilar* de Gárate y *Despacho parroquial* de Oliver Aznar, con doscientas; y, por último, *Santa Ana de Tudela* de Abel Bueno, con cien.

Valenzuela se mostró contrario a la celebración del certamen: «Nada puede ganar el arte regional, distribuyendo entre sus más distinguidos cultivadores, exiguas cantidades propias de torneos de feria»³⁵⁰. Y aconsejaba a la fundación que dedicara su dinero a financiar bolsas de viaje para los artistas. Pese a todo, el concurso fue una práctica anual hasta 1911 y algo más intermitente en lo sucesivo. La nómina de premiados durante los primeros años dejó constancia del cambio generacional que estaba viviendo la pintura aragonesa. Marín Bagüés volvió a ganar en las dos ediciones siguientes. En 1906 quedó por delante del escultor Bueno, García Condoy, Galiay —que ganó en la sección literaria—, Aguado y Anel³⁵¹. Al mismo tiempo, se le concedió «un auxilio» a Ceferino Cabañas para que conti-

350 *Ibíd.*, p. 407.

351 «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de octubre de 1910, p. 1.

nuara sus estudios en Roma. El palmarés fue muy similar un año después: Marín por delante de García Condoy y Aguado; seguidos de Juan Cobre, Manuel Portella, Justino Gil y Antonio Torca³⁵². En escultura, que contó con una sección independiente, José Bueno superó a Antonio Torres, Domingo Ainaga y Vicente García Vida. En dibujo y grabado el único premiado fue José Galiay.

El año 1908 marcó el inicio de la decadencia del certamen. Se obligó a los artistas a representar un tema relacionado con Los Sitios de Zaragoza, en una recuperación trasnochada del género histórico. Solo concurren tres autores y con escasos resultados, entre ellos Julio García Condoy con la poco lograda *Entrevista de la madre Rafols con el general Lannes*³⁵³. Tal vez ese fracaso motivó el cambio total de planteamiento del año siguiente, cuando se dedicó a los «obreros artífices que trabajan en la confección de obras de arte»³⁵⁴, lo que incluía repujado en metales, talla en madera y piedra, y construcción de muebles. Una convocatoria para artesanos en la que los escultores José Bueno y Miguel Marín trataron, sin éxito, de resultar premiados entre protestas del resto de participantes³⁵⁵. Una línea similar se mantuvo en 1910 cuando se creó una categoría específica para premiar a los alumnos de la Escuela de Artes e Industrias³⁵⁶. De la deriva que estaba tomando el concurso dan prueba las críticas que recibió la edición de 1911 —que volvió a contar con pintores como Aguado o García Condoy—, en relación al jurado, al que se calificó de «clerical, desprovisto en su mayor parte de todo conocimiento del arte e incompetente para juzgar lo que no sean las costumbres religiosas de los concursantes»³⁵⁷.

A partir de ese momento la cita dejó de ser anual y el peso de las artes plásticas decayó de forma paulatina. La edición de 1913 tuvo una sección literaria y otra de proyectos para la mejora de la procesión del Santo Entierro³⁵⁸. En 1917 el concurso fue en honor del Quijote, si bien solo se

352 «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de octubre de 1907, p. 1. La noticia del fallo del jurado fue recogida ese mismo día también en *El Noticiero* y *Diario de Avisos de Zaragoza*. La inauguración de la exposición con las obras presentadas había tenido lugar algunos días antes: «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Heraldo de Aragón*, 18 de octubre de 1907, pp. 1-2.

353 LA CHICHARRA, «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 12 de noviembre de 1908, p. 1.

354 «Fundación Villahermosa-Guaqui. Premios para los obreros», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 de marzo de 1909, p. 1.

355 PANO, M. de, «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1909, p. 1.

356 «Fundación Villahermosa-Guaqui», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1910, p. 1.

357 «Fundación Villahermosa-Guaqui... ó premios a los sacristanes», *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1911.

358 «Patronato Villahermosa-Guaqui», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1913, p. 3.

presentó una obra pictórica y ese premio quedó desierto³⁵⁹. Las ediciones de 1918 y 1920 se dedicaron exclusivamente a la investigación histórica, mientras que la de 1932, la última que conocemos, se centró en la heráldica. Entre unas y otra, hubo un último intento de promoción de las artes plásticas con el concurso de proyectos para la erección de un monumento a Goya que se celebró en 1928. Sus ganadores fueron Félix Burriel y Regino Borobio, y el accésit recayó en Larrauri³⁶⁰.

Otras organizaciones, como el Ateneo de Zaragoza —en 1905 para conmemorar el tercer centenario del Quijote³⁶¹—, el Centro Mercantil de la ciudad —para la decoración de su propia sede—, o la Agrupación Artística Aragonesa —un certamen de paisajes en 1925— también organizaron concursos de forma puntual. E incluso publicaciones como *Heraldo de Aragón* se sirvieron de estos para ilustrar sus páginas: como sucedió con el de tarjetas postales de 1903 y el de dibujos de 1922.

Espacios de exposición

La inexistencia de espacios públicos o privados dedicados expresamente a la exhibición artística durante los primeros años del siglo XX suponía que con cada nueva convocatoria se tratara de adecuar un espacio, por lo general, relacionado con la entidad organizadora. Así ocurrió, por ejemplo, con las exposiciones colectivas de artistas aragoneses que se venían celebrando ya desde la última década de la centuria anterior. Respecto a las muestras individuales este papel lo suplieron, en un primer momento, diferentes establecimientos comerciales: tanto en escaparates como en interiores. Tal y como recoge Jesús Pedro Lorente, que dedicó un estudio específico a la cuestión, «... lo que los artistas buscaban al exponer en locales comerciales privados era ampliar el pequeño círculo humano en que se movía habitualmente la producción y consumo de arte», es decir, ganar en reputación y promover futuros encargos³⁶².

En realidad, las exposiciones individuales fueron una novedad puesta en marcha por Juan José Gárate en 1903. Al menos así lo señalaba Valenzuela la Rosa: «El procedimiento de la exposición *unipersonal* era nuevo en Zaragoza; al público le ha parecido de perlas la idea, y ha visto muy pronto las ventajas que consigo lleva este medio de dar a conocer las producciones artísticas»³⁶³. Ahora bien, la falta de oportunidades

359 «Fundación Villahermosa-Guaqui. Certamen en honor del Quijote», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de febrero de 1917, p. 4.

360 «El concurso de proyectos para un monumento a Goya, abierto por patronato Villahermosa-Guaqui», *El Noticiero*, Zaragoza, 9 de junio de 1928, p. 2.

361 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte Moderno», *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 234-238.

362 LORENTE, «Del escaparate...», *op. cit.*

363 VALENZUELA LA ROSA, J., «Notas», *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1903, p. 341.

y espacios para la exhibición no era privativa del ámbito aragonés. En 1904, desde Madrid, el pintor Francisco Pradilla llamaba a los artistas a exponer en sus propios estudios ante la escasez de espacios destinados a este fin³⁶⁴ y, todavía en 1914, Ramón Pérez de Ayala, señalaba a este respecto: «No hay en España la buena costumbre de las exposiciones individuales de pintores»³⁶⁵.

Entre los establecimientos comerciales que cedieron su espacio a la exhibición de obras artísticas el más destacado fue el de muebles de lujo de José González, referido también como José González e hijos, o hermanos González. Todo comenzó en mayo de 1903 cuando *Heraldo de Aragón* publicó la oferta del industrial de poner su establecimiento de Don Jaime I a disposición de los artistas locales. La vocación era crear un espacio de exposición permanente y pronto se sumó a ello el Ateneo de Zaragoza³⁶⁶. Las conversaciones llevaron a la convocatoria de una muestra colectiva previa invitación, incluso llegaron a recogerse las obras, pero cuando la inauguración era inminente, se paralizó todo el proceso³⁶⁷. La única información respecto a qué pudo fallar la dio Valenzuela la Rosa algún tiempo después, haciendo a los artistas responsables por haber permitido que aparecieran «rencores y rivalidades» entre ellos³⁶⁸.

Pero José González y sus hijos no cejaron en su empeño. En su escaparate se vieron las obras presentadas al concurso de postales organizado por *Heraldo de Aragón* en 1903, un busto de Mariano Benlliure en noviembre del año siguiente, trabajos de alumnos de la Escuela de Artes en septiembre de 1910 u obras puntuales de artistas como Gárate o Pallarés. Mientras que, en el interior, tuvieron lugar las primeras muestras individuales de la generación de pintores regionalistas. A la que Gárate celebró en 1903, hay que sumar las que él mismo celebró en febrero de 1905 y mayo de 1912; pero también estuvieron Julio García Condoy en noviembre de 1909 y abril de 1910 —ya en un nuevo local en el paseo de la Independencia—, Aguado Arnal y José Llanas en enero de 1910 o Enrique de Gregorio Rocasolano en octubre de 1920. También acogió, cuando menos, dos colectivas itinerantes: la de la colección de Huberto Hopi en abril de 1917 y la de pinturas de Rafael Gourdon y otros autores franceses desplazados por la guerra en mayo de 1918.

364 «Reunión en casa de Pradilla», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de diciembre de 1904, p. 3.

365 *Ramón Pérez de Ayala...*, *op. cit.*, p. 125.

366 «De Arte. Exposición permanente», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de mayo de 1903, p. 1.

367 «Lo que se trabaja en Zaragoza. Arte é Industria», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de mayo de 1905, p. 1.

368 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte regional. Exposición fracasada», *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1903, pp. 11-13, espec. p. 11.

Otros comercios también cedieron sus escaparates. Eugenio Lucas Villaamil, visitó la ciudad en 1900 y realizó algunas ventas desde la vivienda de su amigo Eduardo Portabella, al tiempo que se servía de los escaparates de La Veneciana y de otro local de la calle Alfonso I para dar a conocer su obra³⁶⁹. De hecho, La Veneciana fue otro de los espacios más habituales. Allí mostró Gárate su *Vista de Zaragoza* [figura 29] en 1908 y las cuatro pinturas que en 1910 envió a la Exposición Internacional de Buenos Aires de 1910; Manuel León Astruc, por su parte, presentó allí por primera vez su trabajo en Zaragoza en diciembre de 1914; mientras que, en abril de 1916, fue el turno del fotógrafo Savignac. Poco antes, la revista *Paraninfo* había anunciado una muestra de Rafael Barradas en ese mismo local para principios de año, que no debió de llegar a celebrarse³⁷⁰. En la camisería Casa Solá, Victoriano Balasanz mostró sus últimas obras en 1901 y Francisco Pradilla hizo lo propio en 1905³⁷¹. Otros espacios utilizados con este fin fueron los Almacenes El Tolsón o la Librería de Uriarte.

El tratamiento de estas exposiciones por parte de la prensa no difería apenas del modo en que se aludía a la presentación de productos de diseño propio que hacían establecimientos como la propia Veneciana, Talleres Quintana, Mármoles Beltrán o la joyería de Faci Hermanos. Tampoco de las exhibiciones de fotografías que Freudenthal o Lucas Cepero hacían en sus propios locales.

Casi siempre se trató de muestras de breve duración. En ocasiones incluso de unas pocas horas para dar a conocer un encargo recién finalizado; generalmente retratos. Esta práctica debió ser muy habitual, incluso quizá más de lo que la prensa llegó a recoger. A ello parece aludir Valenzuela al señalar: «Rara es la semana en que no se vea expuesto, a la vista del público, algún señor grave, ceñudo y viejo, vestido invariablemente de negro y cuyo rostro bermejo destaca sobre un fondo de sombría entonación³⁷²».

En definitiva, fue algo tan corriente que hasta se demandaba como solución ante las carencias y la falta de cuidado de espacios expositivos más o menos estables como el del Ateneo de Zaragoza. Así ocurrió cuando en este se mostraron las obras del concurso Villahermosa de 1911 y, desde *La Correspondencia de Aragón*, se indicó que habría sido mejor recurrir a los comercios zaragozanos³⁷³. Un lugar que se consideraba mucho más accesible.

369 «De arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de noviembre de 1900, pp. 1-2.

370 *Paraninfo*, n.º 53, Zaragoza, 5 de diciembre de 1915, p. 9.

371 LA CHICHARRA, «De arte. Una obra de Pradilla», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 14 de marzo de 1905, p. 1.

372 VALENZUELA, «Arte regional...», *op. cit.*, p. 15.

373 «Fundación Villahermosa-Guaqui...», *op. cit.*, p. 1.



Figura 21. Luis Gandú Mercadal, *Interior de la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, 1911. Fondo Luis Gandú. Servicio de Archivos y Bibliotecas. Diputación de Zaragoza.

Pese a sus limitaciones, la sede del Ateneo sirvió esporádicamente como espacio expositivo. Allí se vieron las obras presentadas a los concursos Villahermosa en 1906, 1907, 1908, 1909, 1911 y 1913. También las primeras exposiciones de fotografía celebradas en la ciudad, centradas en la reproducción de paisajes y ambientes aragoneses de la mano de aficionados como Dosset, Azara, Pano o Supervía. Contaba, eso sí, con un espacio muy limitado. De hecho, cuando el Ateneo recuperó la organización de exposiciones colectivas de artistas aragoneses en 1911 y 1912, se sirvió de otros lugares como el Palacio de la Música (o Gran Casino) de la Hispano-Francesa [figura 21] y el Salón de Actos de la Escuela de Artes y Oficios, respectivamente. Se recuperaba así una práctica, la muestra regional, que no había tenido lugar desde 1898. Algo extraño dados los avances en materia expositiva que se habían vivido durante la primera década del nuevo siglo. Eso sí, se retomaron con un nuevo espíritu que convirtió estas citas, y las que siguieron, en una expresión de aragonesismo cultural.

La construcción en 1914 de la nueva sede del Centro Mercantil en Zaragoza, revitalizó el panorama de espacios expositivos de la ciudad de Zaragoza. Se utilizó por primera vez con este fin durante la Exposición regional de 1915 y, poco a poco, se convirtió en una práctica común. Mientras tanto, siguieron empleándose otros espacios como el Museo de Zaragoza, donde se celebró la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* en 1916; aunque este uso no fue el habitual. Por lo general, se aducía la falta de espacio, como hizo la Academia de San Luis cuando la Comisión

de Festejos del Ayuntamiento requirió sus salones para celebrar una exposición de Miguel Viladrich en 1918, una vez se descartó que tuviera lugar en la Lonja³⁷⁴. Ante la respuesta negativa, hubo que recurrir al Mercantil.

El Mercantil contó con dos espacios diferentes para exposiciones. En el segundo piso albergó una sala dedicada específicamente para esta función; según recogían los hermanos Albareda en febrero de 1925³⁷⁵. Era la que generalmente se denominaba como «saloncito», tenía acceso independiente desde la calle de Cuatro de Agosto y un ángulo en chafflán que solían ocupar las obras más destacadas³⁷⁶. Pero, para las citas más relevantes, se acondicionaba directamente el Salón de Fiestas de la entidad. Aunque no puede decirse que el Mercantil contara con una programación de exposiciones planificada, lo cierto es que fue el espacio más dinámico en materia artística con que contó la ciudad desde mediados de la década de 1910. Las exhibiciones, por cierto, solían ir acompañadas con banquetes en homenaje a artistas, conferencias, conciertos, bailes y otras actividades.

Respecto a la Lonja, fue un edificio utilizado esporádicamente por el Ayuntamiento como espacio expositivo. Así sucedió en 1917 cuando se organizó una muestra de tapices, muebles y cerámica durante las fiestas del Pilar y de nuevo en 1919 con la Hispano-Francesa. Aunque fue ya en la década de 1930 cuando este uso se hizo más común.

Otras entidades, quizá tratando de emular al Mercantil, trataron de adentrarse en este ámbito durante la década de 1920. Así ocurrió con el Círculo de Labradores, instalado en 1924 en el Sindicato Central de Aragón y que inauguró su espacio, de forma algo improvisada, con una exposición de pintura, escultura y fotografía³⁷⁷. En su crónica, los hermanos Albareda señalaron que el local quedaba a total disposición de los artistas en lo sucesivo, si bien solo sabemos que se utilizó de ese modo para mostrar los proyectos presentados al concurso para erigir un monumento al Sagrado Corazón de Jesús en octubre del año siguiente³⁷⁸.

Al mismo tiempo, los principales diarios de la ciudad, *El Noticiero*, *Heraldo de Aragón* y *La Voz de Aragón*, quisieron habilitar salas con este mismo fin. El primero y más entusiasta, fue *El Noticiero*, que en 1923 inauguraba su salón, entendiendo que se cubría con ello una necesidad

374 A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de actas 1815-25, acta de la sesión celebrada el 20 de octubre de 1918, p. 42.

375 «Rafael Aguado y Enrique Anel», *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de febrero de 1925, p. 3.

376 GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Caja Rural de Aragón, 2004, p. 153.

377 ALBAREDA HERMANOS, «La Exposición Artística del Círculo de Labradores», *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de agosto de 1924, p. 3.

378 ALBAREDA HERMANOS, «Resumen del año artístico 1924», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, p. 14.

social³⁷⁹. Pese a todo, apenas se utilizó como tal, más allá de una muestra de apertura que fue calificada de «escolar» por la juventud de sus participantes. Mejor suerte tuvieron los puestos en marcha por *Heraldo de Aragón* y *La Voz de Aragón*, especialmente durante la década siguiente. Por ejemplo, en 1932 el «saloncito» de *Heraldo* encadenó en pocos meses las pinturas de Enrique Vicente Paricio, la escultura de Honorio García Condoy, los carteles de Rafael Cardona y los lienzos del vasco Nicolás de Múgica. Otros, como Vicente Rincón o Manuel Corrales pasaron en diferentes momentos por el de *La Voz de Aragón*. En ambos casos, dando pruebas de una heterogénea programación común a todos los espacios de la ciudad.

Por último, cabe indicar que durante esa última década los poderes públicos se implicaron en mayor medida en la celebración de exposiciones. Así, la Diputación y el Ayuntamiento de Zaragoza colaboraron en la organización de los Salones Internacionales de Fotografía cediendo sus propios espacios para su celebración. Las ediciones de 1931 y 1933 se vieron en el Salón de Quintas de la Diputación, mientras que las de 1932 y 1935 ocuparon la Lonja. Especialmente activo durante ese periodo fue el Salón de Quintas. Allí tuvo lugar en 1932 el *IV Salón de Humoristas Aragoneses*, la primera exposición del Estudio Goya, o la de carteles presentados al concurso de fiestas del Pilar de 1934. Mientras que en la Lonja se celebró la *I Exposición Regional de Arte Aragonés* en 1933.

En ciudades de menor tamaño, como Huesca y Teruel, las infraestructuras expositivas eran todavía más escasas. En la primera, la sede del Círculo Oscense fue utilizada en diversas ocasiones con este fin, así como el propio edificio de la Diputación. En Teruel se encontraba el Casino turolense, en cuya sede se celebró la exposición provincial organizada en 1917.

El Ateneo y el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza

Ateneo y Centro Mercantil fueron, como ya ha podido verse, las dos instituciones más implicadas en la promoción y difusión de la plástica contemporánea aragonesa del primer tercio del siglo XX. Dos entidades de historia paralela pero origen diverso, que terminaron prácticamente por confundirse al ver unificado su lugar de actividad.

El Ateneo se fundó en 1864 y fue refundado en 1880, si bien inició una nueva etapa en 1898 tras haber desaparecido dos años antes³⁸⁰. En

379 OSTALÉ-TUDELA, «En el salón de EL NOTICIERO. La exposición escolar», *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de febrero de 1923, p. 3.

380 La historia del Ateneo de Zaragoza en: CASTILLO GENZOR, A., *El Ateneo de Zaragoza (112 años al servicio de la cultura popular)*, Zaragoza, Publicaciones de «La Cadiera», 1976; y SORIA, *El Ateneo de... op. cit.*

esta última ocasión algunos artistas jugaron un papel destacado. Los antiguos socios del Ateneo habían iniciado una serie de contactos a finales de 1897 para tratar de poner en marcha de nuevo la entidad, resultando especialmente fructíferos los mantenidos con un grupo de artistas que pretendían fundar una Sociedad o Círculo de Bellas Artes. Ambos colectivos se reunieron en la sede del Casino de Zaragoza el 30 de diciembre para ultimar los detalles de la fusión, siendo esta efectiva el mes siguiente³⁸¹. Según recogía Gregorio García Arista: «Aportaba el Ateneo su larga historia, sus prestigios, sus valiosos elementos y, en el orden material, su biblioteca, su mobiliario y sus objetos de decoración; y traían los artistas su entusiasmo, su juventud y su número, algo así como nueva savia que se infiltra en el prestigioso pero ya caduco Ateneo»³⁸². Así, en la nueva junta directiva tuvieron responsabilidades artistas como Joaquín Pallarés, vicepresidente; Timoteo Pamplona, tesorero; y Mariano Oliver Aznar, uno de los dos secretarios.

La junta aprobó un nuevo reglamento en el que la importancia de la Sección de Arte Plásticas era patente, puesto que esta era la única que contaba con un estatuto autónomo aunque supeditado al general³⁸³. Una de las obligaciones que se establecían era la de organizar una exposición anual en el mes de octubre coincidiendo con las fiestas del Pilar. Incluso se llegó a formar una comisión permanente de exposiciones de la que formaron parte artistas como Victoriano Balasanz, Ángel Gracia, Mariano Cerezo o Mariano Oliver Aznar³⁸⁴. Lamentablemente solo se celebró la de 1898 y no se recuperó la idea hasta 1911 y 1912. Entre medio, hubo algunos intentos fallidos de exposición, como en 1900, cuando se pretendió recaudar fondos para la erección de un monumento a Goya, recurriendo para ello no solo a artistas aragoneses sino también a españoles y extranjeros³⁸⁵. El dinero se lograría a través de la rifa de las obras donadas por los artistas y, de hecho, algunos socios dieron el paso y sus obras se vieron en diferentes escaparates de la ciudad, como los de las sastrerías D. José Sola y Sucesor de Pérez, y el de La Moda Elegante³⁸⁶. En cualquier caso, no tenemos noticia de que la subasta tuviera finalmente lugar.

381 *La Derecha*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1897; y «El nuevo Ateneo de Zaragoza», *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 18 de enero de 1898, p. 1.

382 G. G-A. (Gregorio García-Arista), «El Ateneo en su nueva fase», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 20 de enero de 1898, p. 2.

383 «La Sección de Artes Plásticas tendrá para su régimen interior sus estatutos especiales, cuyas disposiciones tendrán valor en cuanto no se opongan al presente reglamento (para lo cual deberán tener la aprobación de la Junta directiva), en los cuales estatutos se regulará el normal funcionamiento de la clase de pintura, de la Comisión de exposiciones, etc.» (Artículo 70 del capítulo IX). Recogido en: SORIA, *El Ateneo... op. cit.*, p. 170.

384 *Ibidem*.

385 PLAYÁN, «La enseñanza en...», *op. cit.*

386 «Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 24 de septiembre de 1900, p. 1.

El Ateneo pondría en marcha otras iniciativas como la celebración en 1905 de un concurso literario y artístico para conmemorar el tercer centenario del Quijote. El éxito en esta ocasión fue limitado y tan solo se presentaron tres obras a la sección de artes plásticas, resultando ganador Gárate y obteniendo Díaz Domínguez un accésit³⁸⁷. Del mismo modo, como se ha comentado, el Ateneo colaboró con la fundación Villahermosa-Guaqui para que las obras presentadas a sus sucesivos concursos fueran expuestas al público.

Una de sus iniciativas más ambiciosas con las que arrancó la labor del nuevo Ateneo, fue la creación de una cátedra de dibujo del natural que puso en marcha una clase con modelo vivo. Esta se inauguró el 21 de marzo de 1898 y debió contar con unas notables instalaciones, al menos en materia de iluminación eléctrica³⁸⁸. Ignoramos cuánto tiempo permaneció activa, pero no debió de ser mucho, puesto que en mayo de 1912 la Sección de Arte del Ateneo iniciaba una actividad similar, precisamente para reemplazar las clases que la Escuela de Artes y Oficios había perdido al faltar la consignación que el Estado realizaba con este fin³⁸⁹. Al poco tiempo, se contaba con más de treinta inscritos entre artistas profesionales y aficionados. A estas sesiones nocturnas descritas por Luis Torres desde *Diario de Avisos* acudieron, entre otros, Lafuente, Gárate, Aguado, Díaz, García Condoy —«que hasta pinta con el gabán al brazo y con su eterno gesto de aristocrático desdén»—, o los escultores, Ainaga, Lasuén o Bueno³⁹⁰. De nuevo desconocemos el tiempo que las clases del Ateneo permanecieron abiertas, pero cabe señalar que se ha documentado la reactivación de las que ofrecía la Escuela durante el año siguiente, así como el hecho de que esta práctica formaba parte de la asignatura de Composición Decorativa-Pintura hacia 1924³⁹¹. Es decir, que la Escuela trataba de activarlas siempre que disponía de fondos para afrontar los gastos.

Respecto a la sede que ocupaba el Ateneo en ese momento hay cierta problemática a la que debemos referirnos. En enero de 1898 diferentes medios informaban de que el Ateneo, en su nueva etapa, había tomado una nueva casa, con amplios espacios que incluían un gran salón de sesiones, salas de pintura, lectura y biblioteca, de conversación y billar³⁹². Decía García-Arista:

387 VALENZUELA, «Arte Moderno...», *op. cit.*, julio de 1904.

388 SORIA, *op. cit.*, p. 170.

389 «De Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1912, p. 2.

390 TORRES, L., «Notas de arte. Los artistas de casa», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 2 de junio de 1912, p. 3.

391 PLAYÁN, «La enseñanza en...», *op. cit.*

392 «El nuevo Ateneo de Zaragoza», *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 18 de enero de 1898, p. 1.

Porque el Ateneo va a tener círculo, con sus billares y su sala de conversación y café y cerveza y... todo eso que al fin ha tenido que establecer el propio Ateneo de Madrid, que tan refractario se mostraba. Pero son cosas que las imponen los tiempos. No cabe duda, las conferencias hay que tomarlas con... gotas. Porque las discusiones que daban animación a estos centros, han pasado a la Historia, quizá porque debían pasar³⁹³.

Años después, Luis de la Figuera recordaba que en la rehabilitación arquitectónica del edificio intervino él mismo junto a Ricardo Magdalena y Julio Bravo. Se encontraba en la calle de Santa Cruz, frente al Casón del Canal Imperial, y lo denomina como «caserón típico regional de los señores de Vidal»³⁹⁴. En la decoración de sus espacios intervinieron los propios socios artistas, especialmente en el que fue su salón de actos. Sin embargo, diferentes noticias de prensa, fechadas entre 1906 y 1913, indican que la sede del Ateneo se encontraba en el número 110 del Coso. De modo que, o bien la entidad vivió otro traslado, o bien la sección de artes plásticas, contó con un espacio independiente. Luis Torres, por su parte, en 1912 denominaba el edificio donde tenía su sede el Ateneo como el «vetusto caserón del marqués de Urrea»³⁹⁵.

En cualquier caso, y pese a lo que se ha venido señalando, podemos afirmar que la unificación de las sedes del Ateneo y el Centro Mercantil — como ya había sucedido entre 1880 y 1896— no se produjo hasta finales de 1913 o principios de 1914. Fue el Mercantil el que ofreció al Ateneo ocupar una de las plantas del edificio del Coso que estaba renovando en ese mismo momento. El presidente del Ateneo, Dr. Royo Villanova, expuso la idea a los socios en una junta general y, tras algunas objeciones, fue recibida con aplausos³⁹⁶. A partir de ese momento ambas entidades no solo compartieron un buen número de socios sino también espacio, si bien contaron con juntas directivas independientes al menos hasta 1943³⁹⁷. Pese a todo, la vida del Ateneo prácticamente se extinguió en el seno del Mercantil, haciendo que las actividades organizadas por una y otra institución terminaran por confundirse. Así, las exposiciones formaron parte durante los primeros años de la labor del Ateneo, pero paulatinamente pasaron a ser también una cuestión propia del Mercantil. Ya en marzo de 1921 Ostalé Tudela señalaba respecto al primero: «Como no tiene vida propia, ya que su existencia desde que se unió con el Centro Mercantil es completamente ficticia, no puede desarrollar ningún plan»³⁹⁸. Y añadía a

393 G. G-A., «El Ateneo en su...», *op. cit.*

394 FIGUERA, L. de la, «El Palacio de Bellas Artes zaragozano», *Athenaeum*, Zaragoza, tercer trimestre de 1923, pp. 24-5.

395 TORRES, «Los artistas de...», *op. cit.*

396 «El Ateneo cambiará de casa», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 14 de noviembre de 1913, p. 3.

397 CASTILLO, *El Ateneo...*, *op. cit.*, p. 40.

398 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. IV.

continuación que los artistas ya ni siquiera buscaban el apoyo del Ateneo, puesto que el Mercantil «facilita todo lo que se relaciona con cualquier rama del Arte», y, acudiendo a él, «además de la gloria que buscaban, sacan pesetas».

De ahí que durante esa década la labor del Ateneo se restringiera a la organización de conferencias y a la impartición de cursos de formación. En 1929 Castán Palomar recogió en *La Voz de Aragón*, los rumores que apuntaban a la separación de ambas entidades. Llegado el caso, Castán esperaba que el Ateneo capitaneara un nuevo proyecto que reuniera a todas las entidades artísticas zaragozanas en un edificio que fuera «albergue de escritores, de músicos, de pintores, de cantantes, de artistas, en suma»³⁹⁹. Una situación que no se llegó a dar.

El origen del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza hay que situarlo en la tertulia del Comercio fundada en 1839, de donde surgiría el germen de lo que finalmente se denominó como Centro Mercantil e Industrial —el calificativo de «Agrícola» fue añadido en 1871—, que verdaderamente se puso en marcha el 10 de octubre de 1858 en el piso principal del n.º 3 del Coso⁴⁰⁰. Allí tuvo su sede hasta 1875, cuando, por motivos de espacio, se trasladó al antiguo palacio de los Coloma, en el número 29 de la misma calle. Comenzaba entonces una nueva etapa marcada por la fusión con el Círculo Zaragozano en enero de 1876 cuando, según Dionisio Casañal, comenzó su auténtico prestigio⁴⁰¹.

Ya en estas primeras etapas dio muestras de su implicación en la vida cultural zaragozana, si bien esta creció exponencialmente a partir de 1912, momento en que Francisco Albiñana acometió las obras de remodelación del antiguo palacio convirtiendo el edificio en una de las enseñas de la ciudad moderna. La inauguración oficial tuvo lugar el 10 de octubre de 1914, ya albergando al Ateneo en su interior. Si, como decíamos, este se encargó de la labor cultural en esos primeros años, poco a poco, el Mercantil se convirtió en el auténtico motor de la vida artística zaragozana: organizando exposiciones, charlas, fiestas y conferencias y, sobre todo, adquiriendo obras y encargando intervenciones en su sede a los principales autores locales. Todo de acuerdo con el profundo sentimiento aragonesista que encarnaba la entidad.

399 CASTÁN PALOMAR, F., «¿Un divorcio entre el Ateneo y el Centro Mercantil? La necesidad de una casa de escritores y artistas», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 1929, p.3.

400 Sobre la historia del Centro Mercantil: BLASCO IJAZO, J., *Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Interesante historia de sus años vividos (1858-1971)*, Zaragoza, La Cadiera, 1971; MARTÍNEZ VERÓN, J. y RIVAS GIMENO, J. L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985; y GARCÍA, *Una joya... op. cit.*

401 CASAÑAL, D., «El Centro Mercantil Industrial y Agrícola de Zaragoza», *Aragón Ilustrado*, Zaragoza, 18 de febrero de 1899.

Su labor no pasó desapercibida y fue alabada a lo largo de los años por los principales medios nacionales. Si en 1917 desde la revista *La Esfera* se destacaba especialmente su importante biblioteca⁴⁰², dos años después, desde *El Imparcial*, ya se aludía a su ininterrumpida labor cultural, su carácter de «pródigo mecenas», su participación en la organización de exposiciones y su implicación económica con las actividades del Orfeón de Zaragoza y la Agrupación Artística, así como con el Museo Comercial de Aragón y la Academia de Ciencias. Todo ello acorde con «un aragonismo ardiente, compatible con el españolismo más puro» que latía en el «alma colectiva» de la entidad»⁴⁰³.

Artículos igualmente laudatorios vieron la luz durante los años siguientes. Desde el diario *La Libertad* en 1920 se dedicaba especial atención a la descripción del edificio concluyendo que «no existe en España ningún Círculo que en grandiosidad pueda comparársele»⁴⁰⁴. Además de apuntar que contaba ya con casi cuatro mil socios y una intensa actividad. *ABC*, por su parte, destacaba su labor como refugio para artistas, contando con una sala exclusivamente dedicada a la celebración de exposiciones que había contribuido a despertar el interés por el arte en la ciudad: «El público zaragozano, hasta hace cosa de bien poco tiempo, bien distraído en estas inquietudes del Arte, comienza a sentirse interesado. Visita las Exposiciones, compra obras, comienza a discutir y a proteger a los artistas»⁴⁰⁵. En 1929, desde *Heraldo de Madrid*, en un artículo a doble página, era proclamado como el «rincón espiritual de Aragón», «el alcázar del arte y de la cultura aragonesa»⁴⁰⁶.

La labor como mecenas del Mercantil arrancó en 1913 con el concurso convocado para la decoración de su edificio; iniciativa criticada por Luis Torres al entender que no se le daba toda la importancia, ni la dotación económica, que merecía⁴⁰⁷. Una cantidad que la junta redujo poco después por entender que los autores se habían excedido en los presupuestos presentados, con lo que anuló el fallo y realizó una adjudicación provisional acorde con sus propias cuentas⁴⁰⁸.

El Mercantil no cejó en su empeño y, en los años sucesivos, volvió a contar con los artistas locales para engalanar su sede. No sin cierta polémica.

402 «El Centro Mercantil de Zaragoza», *La Esfera*, Madrid, 13 de octubre de 1917.

403 «El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola», *El Imparcial*, Madrid, 17 de mayo de 1919, p. 3.

404 «El Centro Mercantil de Zaragoza», *La Libertad*, Madrid, 23 de octubre de 1920, p. 3.

405 «ABC en Zaragoza», *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1925, p. 21.

406 GIL LOSILLA, A., «Cómo se fundan los grandes centros. El Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 5 de marzo de 1929, pp. 8-9.

407 TORRES, L., «Arte decorativo. Un concurso desierto», *Arte Aragonés*, n.º 4, Zaragoza, abril de 1913, p.1.

408 Sesión del 1 de agosto de 1913. Archivo del Centro Mercantil, fols. 166 a 170. Recogido en: MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro...*, *op cit.*, pp. 92-94, doc. 35.



Figura 22. Ángel Díaz Domínguez, *Corrida de toros en Daroca*, 1919-1920. Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, Bantierra.

mica con cada intervención. En ocasiones, como ocurrió con la decoración del salón comedor en torno a 1920, por desavenencias surgidas entre los propios artistas⁴⁰⁹ [figura 22]. Ambicioso fue también el encargo a finales de 1926 de una serie de tapices con los que artistas aragoneses de tres generaciones homenajearon a Goya con la recreación —escasamente imaginativa— de algunas de sus obras⁴¹⁰. También fue habitual que el Mercantil

409 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. IV.

410 La Junta del Mercantil aprobó la realización de ocho encargos: Joaquín Pallarés, *La gallina ciega*; Abel Bueno, *El bolero*; Ángel Díaz Domínguez, *El cacharrero*; Rafael Aguado Arnal, *La cometa*; Santiago Pelegrín, *El pelele*; Joaquina Zamora, *El quitasol*; Martín Durbán, *Niño subiendo a un árbol*; y Luis Berdejo, *La vendimia*. A estos hay que sumar el que Vicente García García, encargado de decorar la sala donde se expondrían, realizó por propia iniciativa: *Niños hinchando una vejiga*. Además de ensayos como el que Aguado Arnal realizó de *El bebedor*, o la colaboración de este y Díaz Domínguez en una versión de *El columpio*. Ambas quedaron en poder de la familia del primero.

adquiriera algún trabajo de aquellos artistas que exponían en sus salas, llegando a confeccionar la más completa colección de arte aragonés del primer tercio del siglo XX con que contó la ciudad.

Resulta difícil hacerse una idea de lo que la actividad del Centro Mercantil supuso para la Zaragoza del momento. Un auténtico palacio de las artes en el que se quisieron reunir todas las ramas del saber y la cultura. Tanto como para llamar la atención de los cronistas madrileños que miraban sorprendidos hacia una capital de provincias. Si bien no todo fueron impresiones positivas. Ostalé Tudela, ante la constante presencia de artistas en sus tertulias y salones aprovechaba para censurar al gremio:

Allí acuden los que se titulan artistas, dos horas después de comer y otras dos después de cenar. Son cuatro horas que no solamente pierden, sino que, al escucharlos, al ver los procedimientos que siguen hacen que demos la razón a Pío Baroja, cuando Juan, el escultor por él pintado en *Aurora roja*, nos hace comprender que entre artistas se pierde la fe en el arte; así, como la decepción al ahondar en el espíritu de éstos, gentes mezquinas e indelicadas —como aquellos burgueses que tanto detestan—; gentes llenas de envidia y mezquindad, lívidas al contemplar el mérito ajeno y solo preocupados de ganar dinero y de acaparar medallas y cruces...⁴¹¹.

Entre el resto de entidades que contribuyeron a la difusión del arte contemporáneo cabe citar al Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón⁴¹². La idea de su creación surgió durante el Congreso Internacional de Turismo celebrado en Zaragoza en noviembre de 1908, en el marco de la *Exposición Hispano-Francesa*. Y se puso en marcha en enero del año siguiente⁴¹³. Pensado para la promoción turística de Aragón, contó con una oficina en la zaragozana plaza de Sas, que actuó casi como una especie de agencia de viajes. Durante sus primeros años acometió iniciativas como la recogida por *Heraldo de Aragón* en 1913, consistente en la petición a los aficionados a la fotografía de imágenes «de los monumentos arquitectónicos o históricos», así como de los «objetos de arte, paisaje, tipos y costumbres» de Aragón para confeccionar una *Guía Artística de Aragón*⁴¹⁴. Pero su principal contribución a la cultura local consistió en la puesta en marcha en 1925 de la revista *Aragón*, en la que dejó constancia de una moderna forma de entender los valores y la rentabilidad del patrimonio cultural aragonés y, donde, como analizó en su momento Concha Lomba, también ocupó un espacio esencial la creación contemporánea⁴¹⁵.

411 Ibídem, pp. I-II.

412 PARRA DE MAS, S., *SIPA: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.

413 ARLANZA, Marqués de, «El programa de una Institución», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de enero de 1909, p. 1.

414 «Fotografías de Aragón», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1913, p. 1.

415 LOMBA, «La revista *Aragón*...», *op. cit.*

Las asociaciones de artistas

Las asociaciones de artistas aragoneses nunca llegaron a tener, en el entramado artístico local, la relevancia que alcanzaron en otras regiones. Su historia es más bien la de los intentos frustrados, las aspiraciones reiteradas y la desaparición por inactividad o agotamiento⁴¹⁶. Los llamamientos a una necesaria unidad de acción por parte de los artistas fueron continuos, especialmente por parte de la crítica y de acuerdo con la proliferación de las ideas aragonesistas. Sin embargo, cuando puntuales iniciativas llegaron a prosperar, los resultados quedaron muy por debajo de las expectativas creadas.

Fue común achacar a los artistas aragoneses su individualismo y falta de solidaridad. Valenzuela la Rosa lo hizo en varias ocasiones. En 1904, bajo el sinónimo de Pinturichchio, señalaba:

Han ido nuestros artistas al concurso actual, como de costumbre, aislados, sin formar núcleo poderoso ni respetable falange (...)

Su independencia es absoluta pero también ¡ay! Es muy grande en debilidad. Andaluces, vascongados, gallegos, catalanes, madrileños, valencianos, todos se apoyan mutuamente, todos coinciden en una especialísima manera de ver el natural y de interpretarlo a su modo, todos luchan formando poderosas huestes, como si desearan hacer a la patria chica partícipe de sus personales triunfos. Solo los aragoneses andan tan dispersos, huidos, quizá separados por necias rivalidades⁴¹⁷.

Los primeros intentos asociativos datan de finales del siglo XIX desde el ámbito de la fotografía, con la creación en 1895 de la Sociedad artístico-fotográfica de Zaragoza; antes incluso de que se formara su equivalente madrileño⁴¹⁸. Después llegaría la sección de fotografía del Ateneo a finales de 1900⁴¹⁹; la Sociedad Fotográfica Aragonesa en 1904, que editó la revista *Photos*; y, casi dos décadas después, en 1922, la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, que también contó con su propia revista, *Anales de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, y que puso en marcha los Salones Internacionales de Fotografía, celebrados anualmente a partir de 1924. La Sociedad también organizó exposiciones en su propia sede como las de Francisco Andrada en 1931 o José Ortiz Echagüe a principios de 1934⁴²⁰.

416 A este respecto: LOMBA, «El asociacionismo...», *op. cit.*

417 PINTURICHCHIO, «De arte. Los pintores aragoneses en la Exposición nacional», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1904, p. 1.

418 ROMERO SANTAMARÍA, A. y TARTÓN VINUESA, C., *Historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, 1997.

419 Aunque la sección se formó y contaba ya con un importante número de socios a finales del año 1900, el banquete inaugural no tuvo lugar hasta enero del año siguiente: «Ateneo. Un banquete», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 14 de enero de 1901, pp. 1-2.

420 «Exposición de fotografía de Andrada», *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1931, p. 3; e «Interesante exposición de fotografías», *El Noticiero*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1933, p. 2.

Fuera del ámbito de la fotografía, el primer intento asociativo del que tenemos noticia lo protagonizaron un grupo de artistas que, entre 1897 y 1898, pretendía agruparse en una Sociedad o Círculo de Bellas Artes. Como vimos, estos terminaron por aunar esfuerzos en pos de la refundación del Ateneo de Zaragoza y pasaron a formar parte de este como su Sección de Artes Plásticas. Esto, sin embargo, no puso fin a los intentos de asociación. La propia sección del Ateneo hacía en diciembre de 1900 un llamamiento a la unidad de «cuantos aman el arte en sus diversas ramas y manifestaciones» para que se agruparan en la formación de una nueva entidad⁴²¹. Aunque se formó una comisión para su creación⁴²², no tenemos noticia de que la iniciativa fructificara.

Los miembros del Ateneo no desistieron. Se retomó la idea con motivo de la inauguración de las citadas clases de modelo vivo. De hecho, estas fueron el resultado de un nuevo intento asociativo. Tal vez, como apuntó Jesús Pedro Lorente, azuzados por la conferencia impartida por el pintor valenciano José Aparici en marzo de 1911⁴²³. La idea era llegar a contar con una sede propia, un espacio de trabajo en el que dar cabida también a exposiciones y concursos artísticos⁴²⁴. Pretendían hacerse cargo del diseño del cartel de fiestas del Pilar, en lugar de que este fuera elegido por el Ayuntamiento, e incluso se llegó a publicar que tenían la idea de «decorar artísticamente un tranvía»⁴²⁵. No dudó la nueva agrupación en ofrecer la presidencia de honor a Francisco Pradilla; tal vez inspirados por el homenaje que el pintor había recibido en Zaragoza en enero de ese mismo año⁴²⁶. La propuesta llegó en forma de una carta recogida por diferentes medios y que le fue entregada en mano al pintor⁴²⁷. Quedaba patente la necesidad que tenían los artistas aragoneses de contar con una cabeza visible de reconocido prestigio nacional. Entre los firmantes, diferentes generaciones de profesionales, aficionados y otras personalidades vincula-

421 «Asociación de Artistas», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 24 de diciembre de 1900, p. 1.

422 «Centros y sociedades. Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de diciembre de 1900, p. 1.

423 *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de marzo de 1911. Recogido en: LORENTE, «Del escaparate...», *op. cit.*, p. 403.

424 «De arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1912, p. 2.

425 «En homenaje á Pradilla», *Aragón*, n.º 32, Zaragoza, 18 de agosto de 1912, pp. 252-253.

426 Todo un acontecimiento impulsado por el Ayuntamiento y narrado en días sucesivos por la prensa local: VALENZUELA LA ROSA, J., «En honor de un paisano ilustre. Pradilla en su tierra», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de enero de 1912, p. 1; «En honor de Pradilla. El homenaje dispuesto», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de enero de 1912, p. 1; LASUÉN, D., «Pradilla en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de enero de 1912, p. 1; y DON RAMIRO, «En homenaje a Pradilla», *Aragón*, n.º 3, Zaragoza, 28 de enero de 1912, p. 21.

427 «En honor de Pradilla», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de agosto de 1912, p. 1; y «Los pintores aragoneses. Una carta a Pradilla», *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 de agosto de 1912, p. 1.

das al medio local. Entre los más jóvenes estaban Aguado, García Condoy o Díaz Domínguez, defensores de una estética que poco tenía que ver ya con la de Pradilla. Este, aunque mantenía escasos vínculos con Aragón, aceptó también por carta la presidencia, destacó la labor desarrollada por la asociación y no dudó en señalarse a sí mismo como un «fracasado» que no había sido capaz de integrarse en el «cuerpo social» del arte⁴²⁸. De un modo u otro, Pradilla nunca llegó a ejercer como embajador de los artistas aragoneses en la capital.

El aspecto más confuso de la asociación reside en si llegó a independizarse o no del Ateneo. Solo a partir de mediados agosto de 1912 empezó a aludirse a ella desde la prensa como un ente independiente, bajo la denominación de Sociedad de Acuarelistas o Asociación de Acuarelistas. Sus miembros se erigieron en portavoces del colectivo artístico local y de ese modo se dirigieron al Ayuntamiento de la ciudad para hacerse cargo del cartel de fiestas, esperando afrontar con el pago por su trabajo los gastos de las clases de modelo vivo. La corporación hizo caso omiso, convocó el concurso y resultó ganador, no sin la acostumbrada polémica, precisamente uno de sus miembros: Rafael Aguado⁴²⁹. Tras esto, que sepamos, cesó su actividad. Tal vez diluida en el mismo Ateneo del que había surgido.

Un nuevo intento asociativo se puso en marcha pocos años después. En esta ocasión por iniciativa del grupo de agitadores culturales responsables de la revista *Paraninfo*. La propuesta, planteada por primera vez en julio de 1915, consistía en poner en marcha un Círculo de Bellas Artes. Zaragoza había contado con dos «Círculos» a lo largo del siglo XIX: el Círculo de Amigos (1864) y el Círculo Literario del Casino (1878-1880), según recogió Francisca Soria⁴³⁰. Círculo de Bellas Artes fue también la denominación que habían barajado en 1898 los artistas finalmente agrupados bajo el Ateneo, e incluso en 1909 un tal Mariano Lasuén, alumno de la Escuela de Artes e Industrias había reclamado desde *Heraldo de Aragón* la creación de una entidad semejante⁴³¹. Es decir, que se trataba de una idea latente hacía tiempo y que respondía a la necesidad de contar con una agrupación con un proyecto sólido. El origen, planteaban desde *Paraninfo*, estuvo en el fracaso que supuso la puesta en marcha de una «entidad de nombre atrayente y vacía de iniciativas»⁴³². Podían aludir a la Unión Aragonesa, asociación cultural y autonomista de escasa trayectoria

428 «Una carta de Pradilla», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de agosto de 1912, p. 2.

429 «El cartel de fiestas», *Aragón*, n.º 33, Zaragoza, 25 de agosto de 1912, p. 258.

430 SORIA, *El Ateneo...*, *op. cit.*

431 LASUÉN, M., «La educación artística», *Heraldo de Aragón*, 1 de octubre de 1909, p. 2.

432 «Nuestras iniciativas. A los artistas y amigos del Arte», *Paraninfo*, n.º 38, Zaragoza, 24 de julio de 1915, p. 1.

surgida en mayo de 1914 y que contaba con una sección de arte presidida por José Galiay; si bien es cierto, que José María Sánchez Ventura expresó ante los responsables de la revista su contrariedad por entender que se habían referido al Ateneo⁴³³.

Sea como fuere, la idea era fundar una agrupación y Círculo de Artistas y Amigos del Arte fue la denominación propuesta. Se pretendía que esta aglutinara la celebración de certámenes, exposiciones, concursos y conferencias para sacar a la ciudad de la situación de «postración artística» en que se encontraba. El primer paso consistió en recabar la opinión de diferentes personalidades de la cultura local, cuyas respuestas fueron publicadas por la revista. Todos coincidieron en la necesidad de poner en marcha la empresa. Entre los más optimistas Valenzuela la Rosa o Sánchez Ventura. Este último subrayó la necesidad de ponerse manos a la obra, propuso que se ubicara en el gran salón del Teatro Principal e incluso señaló posibles contraprestaciones con las que compensar al Ayuntamiento, como impartir conferencias artísticas a los niños de las escuelas municipales, hacer proyectos de ornamentación urbana o crear un grupo de «Fomento del Turismo» encargado de mostrar el patrimonio de la ciudad a los visitantes. Pero, sobre todo, dejó clara la necesidad de que fuera un proyecto impulsado por la juventud zaragozana:

Yo imagino el Círculo de Artistas como un núcleo de *jóvenes jóvenes* y de *viejos jóvenes*, pero no de *viejos viejos*, ni menos aún de *jóvenes viejos*; como una albergue de ideales generosos, de ilusiones y de optimismos, de nobles audacias, de honrado trabajo y de sana alegría; como un lugar, en fin, donde se respire atmósfera de tolerancia, de concordia, de amistad⁴³⁴.

Otros, como Luis Torres, García Mercadal o Carlos Palao, recordaron la escasa capacidad asociativa demostrada por los artistas aragoneses hasta el momento. Y, la mayor parte, Torres, Sánchez Ventura o García Mercadal, coincidieron en apuntar el carácter regionalista de la empresa. Decía Torres: «Es posible que esa asociación pudiera fundarse ahora con más facilidad que nunca. Algunas arremetidas de fuera han despertado en estos últimos tiempos el espíritu del regionalismo, y se advierte cierta saludable corriente patriótica que convendría aprovechar»⁴³⁵.

Lamentablemente, tal entusiasmo se evaporó pronto y ni siquiera la publicación volvió a tocar el asunto después de haber publicado la última de las respuestas. Pero la idea de crear un Círculo, o más bien la de utilizar tal denominación, no se olvidó. En 1923 Luis de la Figuera en una carta al di-

433 «La Unión Aragonesa. Junta General», *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de mayo de 1914, p. 1; y SÁNCHEZ VENTURA, J. M., «El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones», *Paraninfo*, n.º 41, Zaragoza, 18 de agosto de 1915, pp. 1-2.

434 *Ibidem*.

435 TORRES, L., «La creación de un Círculo de Bellas Artes», *Paraninfo*, n.º 38, Zaragoza, 24 de julio de 1915, pp. 2-3, espec. p. 3.

rector de la revista *Athenaeum* planteaba la necesidad de que las múltiples asociaciones culturales zaragozanas, que cohabitaban «lánguidamente», se agruparan en un Círculo o Palacio de Bellas Artes⁴³⁶. Una de ellas, la Agrupación Artística Aragonesa, incluso se planteó cambiar su denominación por la de Círculo en 1925⁴³⁷. Sin embargo, la cuestión no se concretaría hasta el año 1933, cuando sí se fundó un Círculo de Bellas Artes bajo la presidencia de José Galiay⁴³⁸. Si bien, todo hay que decirlo, fue una entidad de escasa trascendencia. Las dos muestras que organizó durante ese año —una dedicada a Joaquín Pallarés y Carlos Palao, y la Exposición Regional de Arte Aragonés— fueron su principal logro.

Antes de esa fecha, otras asociaciones de artistas dejaron su huella en la vida cultural zaragozana. En 1919 desde *Heraldo de Aragón* se insistía en la necesidad de que los artistas aragoneses se unieran del mismo modo que se hacía en otras regiones, único medio viable para conquistar el ambiente madrileño. No se entendía, por tanto, que esta labor la pudiera asumir la Agrupación Artística Aragonesa, creada hacia principios de ese año y que permaneció activa hasta, por lo menos, 1937. Es decir, que fue la asociación artística más longeva del periodo. Si bien no debió de ser tanto una entidad promovida por los propios artistas, como la reunión de un grupo de aficionados para la promoción cultural. En cualquier caso, su labor fue intermitente y bastante desigual en cuanto a sus resultados. Su orientación iba más allá de las artes plásticas. Según recogía la revista *Vida Aragonesa* en 1921—editada por su sección literaria—, estaba dedicada a las bellas artes en general y, muy particularmente, a la música, la pintura y la literatura⁴³⁹. Durante sus primeros años de vida centró su actividad en la educación artística «de todas las clases sociales» a través de funciones teatrales y festivales, y también puso en marcha la *Exposición de artistas independientes y noveles* de 1919. Sin embargo, según lamentaba Ostalé Tudela en 1921, defraudó pronto las expectativas iniciales, quedando convertida «en una sociedad coral (cuyos elementos debían de engrosar el Orfeón) que alguna vez dará un concierto (caricatura de los de la Filarmonía) o funciones de teatro, con elementos parecidos a los grupos de aficionados». Fuera quedaban, continuaba, «aquellos "mítines de arte", los intentos de Exposición, el fichero aragonés, no fue sentido nada de esto»⁴⁴⁰. Pese a todo, no quiso perder su orientación inicial y realizó notables esfuerzos, por ejemplo, en materia editorial, con tres publicaciones diferentes en las que las artes plásticas ocuparon su espacio: *Vida Aragonesa*

436 FIGUERA, L. de la, «Carta Abierta...», *op. cit.*, pp. 24-25.

437 «Notas de arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de enero de 1925, p. 1.

438 «El Círculo de Bellas Artes», *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de marzo de 1933, p. 2.

439 «Agrupación Artística Aragonesa», *Vida Aragonesa*, n.º 4, 26 de noviembre de 1921, p. 5.

440 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. II.

(1921-1922), *Agrupación* (1927-1928) y *Agrupación Artística Aragonesa* (1933 y 1935-1937).

Un nuevo proyecto, en este caso sí, promovido por un grupo de artistas plásticos, tomó forma en 1921: la Asociación de Artistas Aragoneses. Surgió a partir del estímulo que supuso la exposición que la Asociación de Artistas Vascos celebró en el Centro Mercantil de Zaragoza en mayo de 1921 y, por lo tanto, a imagen y semejanza de esta. Su gestación debió de fraguarse durante los preparativos de esa exposición puesto que, coincidiendo con su inauguración, *El Noticiero* dio cuenta de su fundación así como de la composición de su Junta Directiva: presidente, José Valenzuela la Rosa; vicepresidente, Abel Bueno; secretario, Emilio Ostalé Tudela; contador, Rafael Sánchez Ventura; y tesorero, José Albareda⁴⁴¹. El propio Ostalé subrayó pocos días después desde ese mismo medio la necesidad de seguir el ejemplo vasco, logrando, por fin, la unión de los artistas aragoneses que, de ese modo, y como un colectivo, podrían viajar a Bilbao a devolver la visita con la exposición de sus propias obras. Todo ello como una empresa conscientemente regionalista que dijera:

Hermanos vascos: vuestra exposición del Centro Mercantil nos hizo ver la verdad y nos enseñó a querernos a los que nacimos en la región aragonesa. Todos nos respetamos, sabemos amar a nuestros campos, a nuestras casas, a las familias de Aragón. No luchamos por otra cosa que no sea por un trabajo perfecto. Aquí tenéis el resultado de vuestro certamen. (...) Vuestro cariño a la tierra, fue lo que nos hizo a nosotros amarla. Vosotros fuisteis el acicate para esta empresa que empezamos en Bilbao y que continuaremos con tesón aragonés para gloria ibérica. (...) ¡Bendita sea vuestra labor que supo unir a hermanos que no se comprendían!⁴⁴².

Pese a la fuerza con que inició su andadura, la Asociación tuvo una vigencia de apenas tres años. Un intervalo de tiempo, en el que convivió con la *Agrupación Artística Aragonesa* sin que esto fuera motivo de confrontación. Más bien al contrario, e incluso la *Agrupación* hizo explícito su apoyo al programa de la Asociación desde las páginas de *Vida Aragonesa*⁴⁴³. Un programa que se concretó, fundamentalmente, en la organización de dos exposiciones regionales de gran relevancia para el medio artístico aragonés. La primera tuvo lugar en diciembre de 1921 y se pensó como homenaje a Francisco Pradilla, recientemente fallecido; mientras que la segunda, entre abril y mayo de 1923, orientada en principio hacia las artes aplicadas pero que se amplió después al resto de disciplinas, también

441 «En el Centro Mercantil. Inauguración de la Exposición de artistas vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

442 OSTALÉ-TUDELA, E., «Exposición de artistas vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1921, p. 3.

443 «Asociación de Artistas Aragoneses», *Vida Aragonesa*, n.º 3, Zaragoza, 12 de noviembre de 1921, p. 3.

sirvió como homenaje a otro pintor desaparecido poco antes: Enrique de Gregorio Rocasolano.

Del regionalismo que, como apuntábamos, inspiró la primera de las exposiciones dejaron constancia Ostalé y Abizanda a través del suplemento especial de cuatro páginas que le dedicaron desde *El Noticiero*. Hablaron en ellas del resurgir de Aragón y del papel que en este debían jugar las artes plásticas. No en vano, los artistas venían a «infundir en nuestras almas el aroma de la pura de emoción» y, de ese modo, demostrar «la vitalidad de Aragón por medio del Arte»⁴⁴⁴. Un proceso no exento de problemas puesto que, como aclaraban a continuación, la preparación de la exposición sacó a la luz las «luchas materiales, las bajas pasiones, los mezquinos intereses» de los artistas, de modo que, «lo que debía ser lazo de unión, era en los días de su organización vivero de disgustos producidos por un batallar más por la vida que por el Arte».

Tal vez esos problemas fueron los que condicionaron la efímera trayectoria de la Asociación. Tras la exposición de 1923 apenas volvió a desempeñar un papel activo. De ahí que ya en mayo de ese mismo año se dieran pasos para crear una nueva entidad, en este caso formada por escritores y artistas⁴⁴⁵. Ahora bien, todavía existía la Asociación, al menos nominalmente, en mayo de 1924, cuando en un homenaje al escultor Carlos Palao, se le propuso figurar como presidente de honor de la misma⁴⁴⁶. Algunos meses después, el que había sido su presidente, Valenzuela la Rosa, se lamentaba de la falta de cobertura con que contaban los artistas aragoneses⁴⁴⁷.

A finales del año 1925 Ostalé Tudela enumeró en *El Diario de Huesca* las diferentes agrupaciones que formaban parte del panorama artístico zaragozano y la Asociación ya no aparecía entre ellas⁴⁴⁸. Un grupo numeroso pero, como añadía el crítico, de escasa relevancia en lo práctico, en el que incluyó dos entidades de las que apenas sabemos nada: la Sociedad Protectora de Bellas Artes y la Agrupación Protectora de Artistas Aragoneses. La primera debía de estar centrada en la programación de espectáculos de dudoso interés, incluyendo figuras como «los graciosos "tontos" de circo o del hombre lagarto» y que contaba con una academia de baile propia. Mientras que la segunda podía coincidir con el citado

444 OSTALÉ y ABIZANDA, «Asociación de Artistas...», *op. cit.*, s/p.

445 «Escritores y artistas. Una reunión en el Casino Mercantil», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de mayo de 1923, p. 1.

446 «En honor a Don Carlos Palao», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de marzo de 1924, p. 3.

447 VALENZUELA LA ROSA, J., «El arte aragonés en la Exposición de Madrid», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de junio de 1924, p. 1.

448 OSTALÉ TUDELA, E., «Croquis zaragozanos. Mucho ruido...», *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de diciembre de 1925, p. 1.

intento de agrupar a escritores y artistas que, por lo que apunta Ostalé, tuvo escasos resultados.

Una vez desaparecida la Asociación de Artistas Aragoneses, la Agrupación Artística Aragonesa, trató de coger su testigo en la programación de exposiciones de artes plásticas. Así, a partir de 1924, organizó exposiciones en su propia sede, puestas en marcha, y esto es lo que resulta más sorprendente, con una cierta planificación; o al menos así fue recogido por *Heraldo de Aragón*⁴⁴⁹. Se programaron muestras dedicadas a Pablo Remacha, Germán Gil Losilla, Luis Sanz Lafita, Rafael Aguado Arnal y Martín Durbán; si bien es cierto que, salvo la primera, todas se celebraron finalmente en el Centro Mercantil. Ignoramos las razones, pero pudieron estar relacionadas con el cambio de sede que vivió la Agrupación poco después de que se celebrara la exposición de Remacha⁴⁵⁰. Tampoco sabemos si, como entidad, siguió vinculada a la organización de las mismas una vez fueron acogidas por el Mercantil. En cualquier caso, en su propia sala siguió celebrando exposiciones como el *I Salón de Humoristas Aragoneses* en 1926, además de organizar concursos como el que dedicaron a la pintura de paisaje en julio de 1925.

Durante la década de 1930 la Agrupación se mantuvo igualmente activa. Primero contando con una sección de artes plásticas presidida por Félix Gazo y, tras su fallecimiento en 1933 por José Albareda. Con este último, y desde un talante netamente conservador en materia plástica, se manifestó la voluntad de colaborar con exposiciones programadas poco después en la sala de *Heraldo de Aragón*⁴⁵¹. Si bien lo más destacado de ese momento fue que la Agrupación aglutinó en su seno a una nueva asociación de artistas plásticos: el Estudio Artístico Goya. Creado por un grupo de artistas encabezados por Mariano Gratal en junio de 1931 con la idea de «fomentar el ambiente artístico de Zaragoza», su relevancia ha sido analizada ampliamente por la historiografía precedente. Destacan, eso sí, los salones organizados por el grupo en 1932, 1933, 1934 y 1936, con los que trataron de dar respuesta a los objetivos que habían dirigido su fundación.

Por último, cabe citar algunas asociaciones surgidas más allá del ámbito zaragozano sobre las que ya llamó la atención Concha Lomba⁴⁵². Por un lado, la Sociedad Oscense de Cultura, cuya sección de Bellas Artes estaba presidida en 1925 por Félix Meléndez, con Ricardo del Arco como vocal

449 «Exposiciones de artistas aragoneses», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de octubre de 1924, p. 2.

450 «Agrupación Artística Aragonesa», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1924, p. 2.

451 ALBAREDA HERMANOS, «Artes plásticas», *Agrupación Artística Aragonesa*, n.º 2, Zaragoza, junio de 1933, p. 7.

452 LOMBA, «El asociacionismo...», *op. cit.*

y Ramón Acín como secretario⁴⁵³. La segunda, surgida en Teruel en 1931 bajo la denominación de Amigos del Arte de Teruel, se debió a la iniciativa de Ángel Novella y reunió también a Epifanio Abad, Salvador Gisbert hijo, Antonio Mingote, Alonso Bea, el poeta Luis Alcuso y el crítico Diábolo. Entre sus actuaciones sobresale la organización del Salón de Arte de 1931 y el Salón de Fotografía de 1933, así como la publicación de la revista *Artes y Letras* (1933)⁴⁵⁴.

453 «Sociedad Oscense de Cultura», *El Diario de Huesca*, Huesca, 29 de diciembre de 1925, p. 1.

454 LOMBA, «El asociacionismo...», *op. cit.*, pp. 418 y 427.

LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN



«En Aragón, como en todas las regiones que integran la vida española, hallamos en la juventud las felices pruebas del actual renacimiento estético», mantenía José Francés en la revista madrileña *La Esfera* en julio de 1916⁴⁵⁵. La pintura aragonesa había llamado su atención gracias a la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* que poco antes había ocupado varias salas del Museo de Zaragoza. La presencia del vasco era motivo más que suficiente para que se incorporara el caso aragonés a la renovación plástica que críticos como Francés encontraban en la «regionalización» de la vida artista española. Tan solo un mes después el mismo crítico achacaba al propio Zuloaga la responsabilidad de que la pintura del momento tuviera como principal cualidad el «deseo de interpretar los rasgos característicos de la psicología nacional, buscándolos en tipos, costumbres y paisajes»⁴⁵⁶.

El caso aragonés no difirió del resto de regiones, como mostraba la citada exposición junto a Zuloaga. Coincidió en el tiempo con el momento culminante de la pintura regionalista española pero era expresión de un proceso que había arrancado años antes y que se prolongó mucho después. Fueron casi cuatro décadas en las que buena parte del debate artístico giró en torno al modo en que los autores eran capaces de representar, a través de su obra, el ser regional. Unas visiones de identidad que, como se ha visto, contaron con el soporte de un grupo de intelectuales que las defendieron como la vía por la que debía discurrir el arte español contemporáneo, y con unas plataformas de difusión pensadas precisamente de acuerdo con la empresa aragonesista que se pretendía llevar a cabo.

Los pintores regionalistas participaron, a partir de los lenguajes artísticos propios del cambio de siglo, de un proceso de modernización plástica, ajeno a la vanguardia, pero con un sentido renovador. Las preocupaciones que les motivaron, eran claras, pero la fórmula que proponían no podía

455 «Arte regional. Los pintores aragoneses», *La Esfera*, n.º 132, Madrid, 8 de julio de 1916.

456 LAGO, S., «Los artistas vascos contemporáneos», *La Esfera*, n.º 137, Madrid, 12 de agosto de 1916

perdurar en el tiempo y pronto se vieron superados por una nueva generación más atenta a los lenguajes internacionales desarrollados tras la I Guerra Mundial. Tan solo algunos supieron adaptarse al cambio. De los principales autores aragoneses, su trayectoria, la naturaleza de sus obras y el modo en que se enfrentaron a la cuestión regional, de las iniciativas que pusieron en marcha y los acontecimientos en que participaron, así como del modo en que se relacionaron con el medio artístico local y nacional, nos ocuparemos a continuación.

Arte y artistas en el cambio de siglo: el modernismo plástico

En octubre 1898, un artículo de *Heraldo de Aragón* firmado por las iniciales J. F., saludaba la celebración de la *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* por entenderla como una vía para «la regeneración del arte en Aragón, donde, por desidia de muchos e indiferencia de los más, no ha tenido la protección que debiera y se merece: es hora de que Aragón entre en el concierto y competencia artísticas en que otras naciones viven»⁴⁵⁷. En términos similares, Abel Bueno, desde *Diario de Avisos de Zaragoza*, aludía también a la «deseada regeneración, de la cual hoy tanto se habla» e insistía en la necesidad de este tipo de iniciativas sin olvidar que el Ateneo no había recibido ningún apoyo oficial para su empresa⁴⁵⁸. Se respiraban en Zaragoza las mismas aspiraciones de cambio y renovación de las que se hacía eco la prensa de toda España y, en concreto, se entendía que la organización de una exposición regional por parte de la sección de artes plásticas del Ateneo podía ser un primer paso. Un cambio en el que se habían embarcado las diferentes regiones y del que Aragón no debía desentenderse. Es más, se aludía a la pujanza de otros centros artísticos periféricos como Sevilla, Cataluña y Valencia que podían servir como modelo, con lo que se dejaba constancia de la importancia que la cuestión regional empezaba a tener en materia plástica.

La exposición tuvo lugar en la propia sede del Ateneo: en el vestíbulo las industrias artísticas, la escultura y la arquitectura; la pintura moderna en el salón de actos y, en el salón de honor una selección de obras de maestros como Goya, Bayeu, Mengs o Maella. Entre los contemporáneos estuvieron presentes la mayor parte de los artistas activos en Aragón en ese momento, junto con algunos llegados de fuera. Entre los locales de más dilatada trayectoria Félix Pescador, Hermenegildo Estevan, Victoriano Balasanz, Elías García —de origen valenciano pero instalado en Zaragoza—, Baltasar González o Mariano Oliver Aznar; y, entre los nacidos ya en la década de

457 J. F., «Exposición de Bellas Artes», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de septiembre de 1898, p. 2.

458 BUENO GROS, A., «Exposición de Bellas Artes en el Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1898, pp. 1-2, espec. p. 1.

1870, Ramiro Ros Rafales, Luis Gracia Pueyo y Abel Bueno. Un grupo de autores que, en su mayor parte, se movían en las premisas del realismo académico finisecular, con especial interés por el género costumbrista y, por tanto, por la temática aragonesa.

Especial atención recibieron las obras de Juan José Gárate, recién llegado de Italia con aires renovados y que fue señalado por Sileno desde *Heraldo de Aragón*, como «una esperanza legítima del arte»⁴⁵⁹; en concreto, del arte aragonés. Fue también la presentación pública de Ángel Díaz Domínguez y Rafael Aguado Arnal, de tan solo diecinueve y dieciocho años, a los que se vaticinó un brillante futuro; más adelante nombres clave del regionalismo aragonés. Por cierto que Abel Bueno destacó la presencia en la exposición de cinco mujeres artistas: Lola Hortet, Carmen García, Anunciación Irache, Josefa Puertas, que presentaron pinturas, e Isabel Jauribeitia, en la sección de industrias con trabajos sobre vidrio⁴⁶⁰. Lamentablemente, nada sabemos de su trayectoria posterior, pero bien podían proceder de la academia que el propio Bueno regentaba en Zaragoza con abundante clientela femenina.

La crítica habló también de notables ausencias. Buena parte vinculadas a lo que Manuel García Guatas ha denominado como Escuela de Roma, formada por un grupo de pintores aragoneses que mantuvieron estrechos lazos con la ciudad italiana durante las últimas décadas del siglo XIX y, en algunos casos, más allá de estas⁴⁶¹. Estuvieron en la exposición Estevan y el citado Gárate, pero no acudieron Francisco Pradilla —ya instalado en Madrid—, Mariano Barbasán, Joaquín Pallarés —por entonces en París— o los hermanos Agustín y Juan Pablo Salinas. Todos ellos estaban por entonces en un momento clave de su producción, enriquecida por lo aprendido fuera de España. Ahora bien, salvo en el caso de Gárate, en ninguno podemos hablar de un acercamiento a las premisas del regionalismo. No en vano, eran miembros de una generación anterior.

Un aspecto crucial vinculado a la exposición de 1898 tiene que ver con el inicio del debate en torno a la recepción de las nuevas fórmulas artísticas, en concreto, las agrupadas bajo la denominación de modernismo. El término fue utilizado en sus artículos de prensa tanto por Abel Bueno como por Sileno, en ambos casos para referirse a la pintura de un «modernista

459 SILENO (Pedro Antonio Villahermosa Boro), «Impresiones. Exposición del Ateneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1898, p. 2.

460 BUENO GROS, A., «Exposición de Bellas Artes en el Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, 4 de noviembre de 1898, p. 1.

461 GARCÍA GUATAS, M., «La mejor pintura se hacía en Roma. Pradilla y varios más», en CID PRIEGO, C. (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996, pp. 123-139; GARCÍA GUATAS, M., «Zaragoza, entre Madrid y Roma», en *Centro y periferia...*, *op. cit.*, pp. 442-458.; y *Escuela de Roma. Pintores aragoneses en el cambio de siglo* [comisario: Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

catalán» presente en la muestra, que denominan Bonin o Banin; según el caso. Probablemente se refirieran al pintor mallorquín Joan Fuster Bonnin, conocido sobre todo como paisajista, y que por entonces estaba realizando pinturas como *Es Born a s'horabaixa* (1897). A Zaragoza envió un pastel, *Vendedora de flores* y cuatro dibujos. Si bien Sileno reconoció la originalidad de los dibujos, lo cierto es que ya había dejado clara su postura sobre las novedades plásticas en un artículo anterior, aludiendo al «decadentismo artístico de impresionistas, puntistas y otra porción de visionistas del color con cerebro agitado y manos torpes, impotentes para dar fijeza a sus ideas grises»⁴⁶². Bueno, por su parte, no encontró ningún interés en los mismos, que trató de explicar al público zaragozano:

Impresionistas es el nombre convenido para distinguir una porción de pintores extravagantes que, ya por su color abigarrado y entero, o por su ejecución libre y brutal y algunos por escoger asuntos grotescos y obscenos, casi siempre repugnantes, viene desde hace algunos años ocasionando una verdadera revolución en el mundo artístico⁴⁶³.

Ambos autores utilizaron de forma más o menos indistinta los términos «modernismo» e «impresionismo», anunciando que el primero iba a ser entendido en lo sucesivo como un cajón de sastre en el que agrupar todas las tendencias renovadoras del fin de siglo. Pese a todo, cabe aludir a la temprana utilización del concepto de modernismo en la prensa zaragozana, anterior a lo que se había planteado hasta el momento.

Mireia Freixa definió el modernismo como un estilo decorativo aplicado al conjunto de las artes que solo se generalizó en España a partir del éxito que tuvo en la *Exposición Universal de París* de 1900; salvo en Cataluña, donde puede hablarse con anterioridad de un protomodernismo⁴⁶⁴. Diferentes estudios han tratado de concretar el momento en que estas fórmulas fueron recibidas y asimiladas por parte los artistas aragoneses. Si Amparo Martínez se ha referido a su temprana utilización en la decoración de instalaciones comerciales como el café Oriental de 1900⁴⁶⁵, Pilar Poblador se ha ocupado de la decoración arquitectónica utilizada por Fernando de Yarza en 1902 en la casa Molins⁴⁶⁶. En relación con las artes gráficas, Manuel García Guatas, señala un diploma pintado por A. Doz Soler que el Cuerpo de Alumnos Internos de la Facultad de Medicina y Ciencias entregó a su presidente honorario Patricio Borobio en 1901, como la primera

462 SILENO, «Impresiones. Exposición del Ateneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1898, p. 2.

463 BUENO, «Exposición de Bellas...», *op. cit.*

464 FREIXA, M., *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 48-49.

465 MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Historicismo, modernismo y Art Déco en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925)», en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, Universidad de León, 1994, pp. 395-402.

466 POBLADOR MUGA, P., *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.

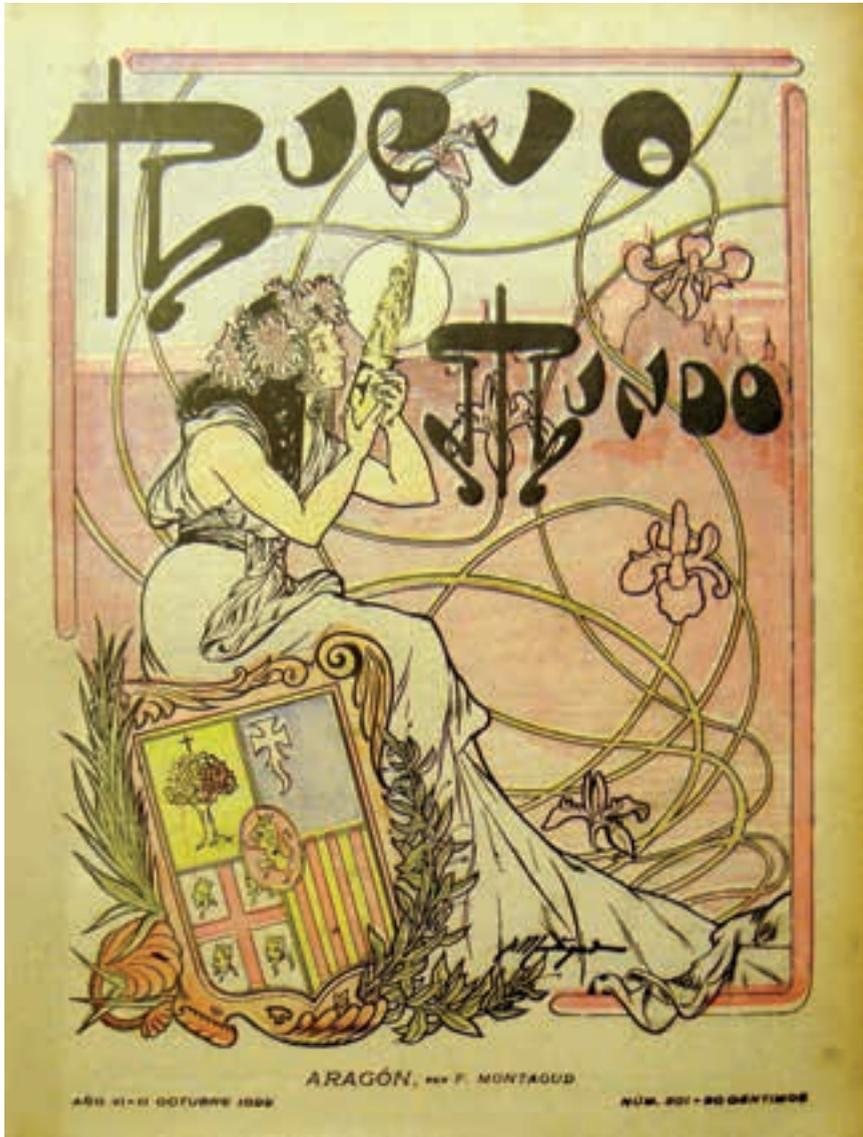


Figura 23. Filiberto Montagud, portada de la revista *Nuevo Mundo*, 11 de octubre de 1899.

obra del modernismo zaragozano⁴⁶⁷. Si bien, para entonces, los motivos decorativos modernistas debían de ser familiares para no pocos aragoneses, al menos para aquellos que hubieran observado la portada del número especial que la revista madrileña *Nuevo Mundo* dedicó a la región en octubre de 1899, firmada por el catalán Filiberto Montagud [figura 23].

467 GARCÍA GUATAS, M., «La introducción del modernismo en Zaragoza y José Galiay», *Artigrama*, n.º 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 515-543, espec. p. 518.

Una alegoría femenina sentada sobre el escudo de Aragón, que sostiene en su mano la imagen de la Virgen del Pilar ante un perfil de la ciudad de Zaragoza recorrido por sinuosas formas vegetales. Un ámbito, el de la ilustración, en el que poco después destacarían los trabajos llevados a cabo por José Galiay para medios como la revista madrileña *Blanco y Negro*.

En relación con la pintura, tradicionalmente se ha venido señalando la tardía y poco decidida incorporación de las fórmulas modernistas por parte de los pintores aragoneses⁴⁶⁸. Si bien las obras conservadas así lo apuntan, cabe señalar que, al menos como denominación, la prensa ya venía aludiendo al modernismo de determinados pintores aragoneses al menos desde 1900. Concretamente en relación con la decoración de la nueva sede que el Ateneo de Zaragoza inauguró en enero de ese año. Una empresa lamentablemente perdida a la que apenas se ha prestado atención hasta el momento y que, sin embargo, supuso el más ambicioso proyecto de pintura mural desarrollado en la Zaragoza del cambio de siglo⁴⁶⁹. Participaron en ella algunos pintores socios de la entidad: Victoriano Balasanz, Mariano Cerezo, Ramiro Ros Rafales, Ángel Gracia Pueyo, Mariano Oliver Aznar y Mariano Codín, bajo la dirección de Dionisio Lasuén. El programa decorativo, ubicado en el salón de actos, consistió en la representación alegórica del progreso social y económico de Zaragoza y Aragón. De acuerdo, por tanto, con los ideales regeneracionistas.

Según recogía *Heraldo de Aragón*, se trataba de un friso dividido en paneles de diferentes tamaños en los que cada uno de los artistas citados contribuyó al programa general: Oliver Aznar representó el Estudio; Balasanz trabajó en dos plafones, uno dedicado a la Electricidad y otro a la Industria Carbonífera; también dos corrieron a cargo de Ramiro Ros Rafales, un grupo de peregrinos ante el Pilar y una alegoría de la Prensa moderna; Codín se ocupó de la Agricultura; Ángel Gracia Pueyo, de la Industria Azucarera; mientras que las Ciencias Experimentales se debieron a Mariano Cerezo; por último, el testero central fue decorado por Dionisio Lasuén que representó a la Belleza Ideal recibiendo el homenaje de las Artes y las Letras⁴⁷⁰.

468 BORRÁS GUALIS, G. M., GARCÍA GUATAS, M. y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: el modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 39.

469 Como ya planteamos en: CASTÁN CHOCARRO, A., «Tentativas de una imagen de Aragón en las artes plásticas», en *Ideal de Aragón...*, *op. cit.*, pp. 35-51, espec. pp. 36-37.

470 La prolija descripción de *Heraldo de Aragón* decía: «Para describir los “plafones” representativos de las artes, ciencias, industrias y tradiciones, comenzaremos suponiendo al espectador colocado en la presidencia, por el orden siguiente:

El que representa el “Estudio” figura un hombre sentado en un banco leyendo un libro; a sus pies tiene una esfera geográfica, libros, papeles y demás atributos adecuados. El autor de este trabajo Sr. Oliver Aznar.

Sigue el del Sr. Balasanz que expresa la “Industria carbonífera”. El paisaje representa un lugar de explotación de dicha industria: transportes aéreos, vagonetes de carril,

La nueva Zaragoza y su inminente despertar industrial, la prensa moderna o la electricidad; el poder del conocimiento representado por el estudio o las ciencias experimentales; o las tendencias esteticistas e idealistas propias del fin de siglo encarnadas en la belleza ideal; convivían, por tanto, con el Aragón más tradicional representado a través de la agricultura y los peregrinos ante el Pilar; otro componente clave de la idiosincrasia del momento que se potenciaría desde el naciente regionalismo.

Tanto *Heraldo de Aragón* como *Diario de Avisos* coincidieron en utilizar el término «modernista». El primer medio para calificar al trabajo de Lasuén, mientras que el segundo en relación a todo el conjunto: «el estilo seguido por los artistas es el llamado modernista, pintura al temple y tintas planas: el efecto que en conjunto ofrece el salón, es por demás agradable y tiene tono alegre y simpático»⁴⁷¹. Algo había cambiado en

montañas carboníferas y en el fondo fábricas en actividad hacia las cuales se dirigen los obreros cargados con los utensilios propios de su oficio; explican con toda exactitud el asunto que el artista ha tratado de representar.

Parecido al anterior es el cuadro que sigue, original del Sr. Gracia Pueyo. Aquí aparece la “Industria Azucarera”; una mujer en primer término impulsa un volante de máquina trituradora y un muchacho conduciendo una espuerta llena de remolacha, rodeados de un paisaje de la localidad cuyo fondo ocupa principalmente una fábrica de azúcar coronada por un largo penacho de humo que se escapa de su chimenea, completan la representación del pensamiento.

En la pared frontera a la presidencia, en lienzo de gran extensión, ha representado el Sr. Lasuén a la “Belleza ideal” recibiendo los homenajes de las letras y las artes personificadas en matronas con los atributos propios de cada grupo. Esta obra está ejecutada por el procedimiento en boga llamado modernista. Las “Ciencias experimentales” es el cuadro que el Sr. Cerezo ha ejecutado representando un gabinete de experiencias lleno de aparatos y reactivos; sobre la mesa de trabajo dos hombres de ciencia estudian en un conejo los fenómenos biológicos tan interesantes en la actualidad científica.

El Sr. Ros Ráfales expresa en su lienzo una idea puramente religiosa. En él aparecen varios peregrinos postrados ante las siluetas del Pilar que coronan todos sus anhelos después de una larga jornada.

Cielo azul; un campo de trigo, bordeado por rojas amapolas, un carro cargado de mieses y una robusta campesina en primer término con el rastrillo al hombro simbolizan la “Agricultura” idea expresada por el Sr. Codín a continuación de las anteriormente descritas.

“La Prensa moderna” aparece en el testero, a la izquierda de la presidencia, en la figura de un joven en cuya diestra ostenta una antorcha engalanada con cintas en las que se lee el conocido lema: *Perfundet omnia luce*, rodeada de varios periódicos, libros, pensamientos y el escudo de la imprenta; esta obra es también del Sr. Ros.

El espacio infinito surcado por los astros celestes, sirve de fondo a dos seres que se atraen a cuyo contacto brota la chispa eléctrica; con estos elementos ha representado el señor Balasanz el fluido eléctrico tan utilizado hoy para las necesidades de la vida.

Un zócalo azul oscuro, una alfombra de rojo vivo y espléndida iluminación, completan el magnífico aspecto del local destinado por el Ateneo para sus conferencias y actos oficiales». X., «El arte en el Ateneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1900, p.1.

471 «Centros y sociedades. Ateneo», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de febrero de 1900, pp. 1-2, espec. p. 1.



relación a 1898 puesto que en ningún caso se usó el término con un sentido peyorativo.

Las escasas fotografías conservadas tan solo permiten hacernos una idea de algunas de las intervenciones. A juzgar por estas, el término «modernista» resulta especialmente apropiado para la intervención de Lasuén, así como para las cenefas decorativas que enmarcaban las escenas, probablemente ideadas por él mismo. Dionisio Lasuén, escultor antes que pintor, y profesor de la Escuela de Artes y Oficios, se construyó en la zaragozana calle del Arte un chalet modernista conocido únicamente a través de fotografías⁴⁷². Lasuén fue una figura fundamental en la recepción en Zaragoza, tanto de las teorías del movimiento *Arts & Crafts*, como del modernismo, tal y como prueban una serie de artículos que publicó en *Heraldo de Aragón* y *Diario de Avisos de Zaragoza*. Como plantea Pilar Biel, en estos se observa una evolución desde la defensa del eclecticismo hacia 1893, al modernismo por el que aboga en 1904 y, de forma más decidida, en 1906⁴⁷³. En esa última fecha afirmaba: «Ya no se editan obras de arte en otro idioma que el modernista. Los artistas que trabajan y estudian, los que viven en armonía con el resto de Europa, han roto definitivamente con la tradición»⁴⁷⁴. Si bien aclara que se refiere «al arte decorativo y sus aplicaciones» y no al «gran Arte en Pintura y Escultura». La pintura mural encajaba perfectamente en esa primera categoría, de modo que su intervención en el Ateneo, con un coro de inspiración clásica resuelto a base de líneas puras y tintas planas, no viene sino a confirmar su asimilación temprana de las fórmulas modernistas y simbolistas del fin de siglo [figura 24].

Figura 24. Dionisio Lasuén, *La Belleza Ideal recibiendo el homenaje de las Artes y las Letras, salón del Ateneo de Zaragoza, 1900*. Detalle de una fotografía tomada en 1900. Colección particular.

472 POBLADOR, P., «La Zaragoza modernista: una ciudad para el recuerdo», en *Coup de Fouet. International Congress*, Barcelona, GRACMON, Universitat de Barcelona, 2015, pp. 552-586.

473 BIEL IBÁÑEZ, P., «El arte industrial en Zaragoza: bases para su surgimiento y desarrollo», *Artígrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 543-566.

474 LASUÉN, D., «Arte industrial», *Heraldo de Aragón*, 23 de septiembre de 1906.

Mucho más acordes con un realismo académico estuvieron las intervenciones de Gracia Pueyo y Codín; mientras que desconocemos el aspecto que tuvieron las llevadas a cabo por Oliver Aznar y Balasanz⁴⁷⁵. Respecto a los otros dos autores que participaron en la decoración, Mariano Cerezo y Ramiro Ros Rafales, ambos jugaron poco después un papel destacado en la asimilación de las fórmulas modernistas. De la pintura de Cerezo para el Ateneo, conocemos una fotografía que muestra un planteamiento más acorde con el seguido por Lasuén a partir de líneas marcadas y formas planas; mucho más moderno que el seguido por otros autores. En 1904 y 1905, Cerezo realizaría dos carteles de fiestas del Pilar con grafía y motivos decorativos de gusto modernista que confirmaron lo fructífero de su relación con Lasuén. Algo similar debió suceder con Ros Rafales del que, aunque no se conservan buenas imágenes de sus trabajos para el Ateneo cabe citar, por sus relaciones con el modernismo, la portada del número extraordinario del 12 de octubre de 1902 de *El Noticiero* o las realizadas en 1904 para *Asociación Popular*, órgano de las ligas católico-obreras de Huesca⁴⁷⁶.

Nuestro conocimiento del modo en que el modernismo fue asimilado en Aragón, resulta incompleto por la pérdida de un buen número de decoraciones interiores como la referida. Sabemos, por ejemplo, que el valenciano Julio Vila Prades, decoró el chalet que Emilio Soteras se edificó en 1900 en el paseo de Sagasta⁴⁷⁷. El lienzo del techo, *Bodas del Amor*, dado a conocer en fecha reciente, presenta más relación con fórmulas decorativas de herencia académica que con las nuevas modas europeas⁴⁷⁸. Entre los aragoneses, ese mismo año, Victoriano Balasanz pintó el techo de una estancia en la vivienda del industrial Antonio Portolés con el *Triunfo de la Agricultura*⁴⁷⁹. Auténtico especialista en la cuestión debió de ser Elías García. En 1901 Mompeón Motos indicaba en *Heraldo de Aragón* que recibía, al menos, un encargo anual para decorar techos⁴⁸⁰. Intervino en 1900 en la vivienda del citado Portolés, con una decoración a base de

475 La descripción de Abel Bueno apunta, en relación con la alegoría de la Electricidad pintada por Balasanz, a que el autor optó por representarla de un modo similar al elegido por Antonino Aramburu en uno de los tapices que había realizado en 1889 para el salón principal del Casino de Zaragoza: GARCÍA GUATAS, M., «Relación entre artistas vascos y aragoneses», *Artígrama*, n.º 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 405-424.

476 Como ya se destacó en TRENÇ BALLESTER, E., «El Modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón», *Argensola*, n.º 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 63-86, espec. p. 67.

477 «De Arte», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1900, p. 1.

478 DILOY OLIETE, M., «Bodas del Amor» de Julio Vila y Prades», *Pasarela. Artes Plásticas*, n.º 11, Zaragoza, mayo de 2001, pp. 34-37.

479 D. L., «De Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de septiembre de 1900, p. 2.

480 A. M. M., «De Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de noviembre de 1901, p. 1.

plantas y pájaros para el patio⁴⁸¹ y, en 1903, se ocupó de la decoración pictórica del nuevo mercado de Lanuza, representando «con gran actitud» las frutas y animales que allí se vendían⁴⁸². Asimismo, según José Martínez, intervino también en la decoración del Café Aragonés que el establecimiento *La Parisiën* tenía en la calle de Alfonso I, en la de los teatros Principal y Pignatelli, y en el vestíbulo de la casa de Orencio Castellano en el paseo de la Independencia⁴⁸³. Varios años después, ya en 1909, Santiago Pelegrín decoró el comedor de una vivienda en la localidad de Alagón con unos lienzos en los que se apunta la incorporación de ciertas novedades expresivas⁴⁸⁴.

En 1903, Valenzuela la Rosa subrayaba el auge que estaban tomando las «aplicaciones artísticas» en las viviendas, incluso descartando el empleo de los tradicionales papeles pintados. Lo hacía a la luz de la intervención realizada por Gárate en el comedor de la casa del señor Bellido, si bien lamentaba que el pintor no hubiera sido más audaz en lo decorativo, aun a riesgo de que esto le hubiera valido el calificativo de «modernista, muy de temer en este país donde no conocemos el nuevo estilo, sino por manifestaciones extravagantes y chocarreras»⁴⁸⁵. Lo cierto es que en este ciclo dedicado a las cuatro estaciones, tan solo los tipos del lienzo dedicado a *La Primavera*, apuntaban tímidamente a la implantación del nuevo lenguaje. Lo que no impide que Gárate supiera incorporar de forma más clara los postulados del modernismo en otras de sus obras.

Cuando en 1901 Félix Lafuente se ocupó de la realización del cartel de fiestas del Pilar, Dionisio Lasuén le reclamó desde *Heraldo de Aragón* que se instalara en Zaragoza —por aquel entonces se encontraba en Huesca—, puesto que la ciudad necesitaba un pintor que «luzca sus conocimientos en el arte decorativo y deje su gusto exquisito impreso en las casas que se construyen»⁴⁸⁶. Lo hizo en 1904, momento en que Fernando Alvira ha datado una serie de bocetos a la acuarela para la decoración de interiores que demuestran una plena asimilación de las formas modernistas. En estos

481 D. L., «De Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de septiembre de 1900, p. 2.

482 «De Arte. Pinturas decorativas», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de junio de 1903, p. 1.

483 MARTÍNEZ ORTIZ, J., *El pintor Elías García Martínez (1858-1934). Hijo ilustre de Requena* [Valencia], Ayuntamiento de Requena, 1997, pp. 29-30.

484 GARCÍA GUATAS, M., «Santiago Pelegrín: Los años oscuros en Zaragoza», en *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía* [comisaria: Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 39-45, espec. pp. 42-43.

485 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte regional. Nuevas tendencias. Pinturas decorativas del señor Gárate», *Revista de Aragón*, Zaragoza, enero de 1903, pp. 12-15.

486 LASUÉN, D., *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1901. Recogido en: ALVIRA BANZO, F., «Aproximación a una biografía de Félix Lafuente», en *Félix Lafuente 1865-1927 en las colecciones oscenses* [comisario: Fernando Alvira], [Zaragoza], Diputación Provincial de Huesca, 1989, pp. 9-35, espec. p. 22.

convive la utilización del *coup de fouet* con el estudio detallista de motivos vegetales y florales propio de Lafuente. Ese mismo año, Lafuente había diseñado el diploma para el ex ministro Rafael Gasset, calificado por *Diario de Avisos* como de «estilo modernista con muy excelente entonación de colores»⁴⁸⁷, o la portada del mes de febrero de *Revista de Aragón* que realizó junto a José Galiay. El modernismo está también presente en su pintura a través de trabajos más tardíos como su decoración para el zaguán del Centro Mercantil de Zaragoza de 1914.

Los casos de Gárate y Lafuente apuntan a la facilidad con que el modernismo podía convivir e hibridarse con las premisas del regionalismo plástico⁴⁸⁸. No en vano, fue un lenguaje de moda en el momento de formación de autores más jóvenes como Díaz Domínguez, Marín Bagüés, Aguado Arnal o García Condoy. Y la pintura de todos ellos evidencia, si bien en general de forma algo tardía, cómo supieron incorporar premisas modernistas más allá de sus posibles incursiones en el ámbito de la ilustración y la cartelería. Así queda patente en determinados aspectos de las intervenciones de Díaz en el Mercantil —dado que sus obras de la primera década del siglo las conocemos únicamente por referencias indirectas como aquellas *Tarde verano* y *Tarde invierno* que envió a la Nacional de 1904—; en *Las tres edades* (1905) [figura 27], *Autorretrato* (1906), *Baturra del mantón blanco* (1907) [figura 28] o *Santa Isabel de Portugal* (1910), por citar algunas, de Marín Bagüés; en algunos de los primeros trabajos, además de en los carteles, de Aguado como *Jardín* (1898-1906), *El piropo* (1907) o el *Retrato del Sr. Tena* (c. 1910); o en *Desnudo* (1913) de García Condoy [figura 31], así como en su intervención en el Mercantil donde es patente la influencia de la *sezesion* vienesa reinterpretada a través del italiano Galileo Chini. Sin olvidar, ya en la segunda década del siglo XX, la obra de Manuel León Astruc.

Los escritos de Valenzuela dan buena prueba de hasta qué punto se consideró compatible la incorporación de las novedades propuestas desde el modernismo con la afirmación identitaria que se pretendía llevar a cabo a través de la representación de los asuntos locales. Ya en 1902 no dudó en lamentar la elección del cartel de Marcelino de Unceta para las fiestas del Pilar, planteando como modelo a seguir las creaciones parisinas de Eugène Grasset o, entre las de autores españoles, las de Alexandre de

487 «Noticias», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 12 de agosto de 1904, p. 3. Recogido en AZPEITIA A., «Algunas Noticias sobre Félix Lafuente», en: *Félix Lafuente...*, *op. cit.*, pp. 37-43, espec. p. 42.

488 Tal y como planteamos en: CASTÁN CHOCARRO, A., «Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista», GIMÉNEZ NAVARRO, C. y LOMBA SERRANO, C. (eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 279-294.



Figura 25. Ángel Díaz Domínguez y José Galiay, postal con el cartel anunciador de Fiestas del Pilar, 1904. Colección particular

Riquer o Ramón Casas⁴⁸⁹. De ahí que saludara la elección, dos años después, del cartel presentado por Díaz Domínguez y Galiay, entendiéndolo como uno de los mejores que recordaba [figura 25]. En él se reunía el sabor local con la necesaria modernización en la representación de esos ambientes. Una representación de la Zaragoza moderna que huía de los excesos folcloristas:

489 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte regional», *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1902, pp. 713-718, espec. p. 716.

Tiene también el boceto premiado, ambiente local, aire de la tierra muy en armonía con su destino. Los autores no echaron mano del trabuco ni de la guitarra para simbolizar el genio aragonés, caso harto frecuente y lamentable, sino que demostrando más delicados sentimientos hubieron de fijarse en la espontánea y alocada alegría infantil, fuente purísima de sanas emociones⁴⁹⁰.

Los comentarios que hablaron de las deudas que presentaba el cartel con las obras de Rusiñol y Casas, los consideraba Valenzuela un elogio: «¡Qué más quisieran los autores premiados!»; exclamó. Y es que en esos autores encontraba la capacidad para la representación inmediata del natural, ajena a la retórica decimonónica, que consideraba obligada para el arte moderno. También en relación con el modo en que los aragoneses afrontaban el retrato: «Rarísimas veces se le ha ocurrido a un pintor representar a su personaje paseando por una calle conocida, o tomando café en un lugar de su preferencia, o hablando y discutiendo con sus amigos, y, sin embargo, así es como los vemos en el natural casi siempre»⁴⁹¹.

En definitiva, se consideraba a sí mismo como un modernista, del mismo modo que lo habían sido en su momento los grandes nombres del arte español con los que, tanto modernistas como regionalistas, siempre quisieron entroncar:

Se nos tacha de *modernistas* y esta acusación pudiera constituir para nosotros un motivo de íntimo regocijo, en el caso que conocieran el alcance de la palabra aquellos que la usan como formidable anatema; modernistas y muy revolucionarios fueron Goya, el Greco, Zurbarán, Velázquez y todos cuantos artistas despreciaron la falsa y ridícula educación servil, aprovechable tan solo a las medianías, para recibir sin impurezas los sanos consejos de la vida⁴⁹².

Primeras formulaciones del regionalismo: Gárate y Marín Bagüés

Juan José Gárate regresó de Italia hacia 1898 y alcanzó una rápida proyección en el medio local. Fue nombrado profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Artes de Zaragoza y académico de número de la Academia de San Luis el 13 de febrero de 1898⁴⁹³. El interés por su obra se vio reforzado por la buena acogida que tuvieron sus envíos en sucesivas Exposiciones Nacionales y por su participación en certámenes internacionales como la Universal de París de 1900, la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910 en Buenos Aires o el Salón de París de ese mismo año. Pero, sobre todo, sorprendió la inusitada actividad expositiva que desarrolló en un ambiente tan poco dinámico como el zaragozano.

490 VALENZUELA, «Arte Moderno...», *op. cit.*, julio de 1904, p. 382.

491 VALENZUELA, «Arte regional...», *op. cit.*, julio de 1903, p. 17.

492 VALENZUELA, «Arte Moderno...», *op. cit.*, 1905, p. 235.

493 A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas 8-1-1893/14-12-902. Junta ordinaria celebrada el 13 de febrero de 1898.

Aunque en muchos casos se tratara sencillamente de la presentación pública de uno o dos trabajos recientes, para la prensa no pasó desapercibida su constante presencia en los escaparates zaragozanos. Lo hizo, al menos en dos ocasiones en el año 1900, otra en 1901, dos más en 1903 y otra en 1905. De estas, las celebradas en noviembre de 1903 y febrero de 1905 tuvieron un carácter más ambicioso.

De los nuevos procedimientos aprendidos en Italia y otros países europeos, le preocupó sobre todo el estudio de la luz y el color, buscando nuevos efectos y favoreciendo una disolución de las formas que iba más allá de los ensayos impresionistas. Una obra que conectaba con el esteticismo fin de siglo sin renunciar a las premisas del naturalismo. Hacia 1900 había articulado su particular concepción plástica y apenas se apartó de ella en lo sucesivo. De ese momentos datan retratos como el de *Basilio Paraíso* [figura 7], obras costumbristas como *Segadores*, galardonada con una tercera medalla en la Exposición Universal de París de 1900, o *Los dos cultivos*, en la que según se planteó desde *Heraldo de Aragón*, se había dejado «sugestionar por la paleta luminosa de Sorolla», supeditando todo el conjunto a los efectos de luz»⁴⁹⁴. Una influencia evidente en buena parte de su trabajo.

Más allá de sus incuestionables dotes para el retrato fue su persistente y reiterada representación de asuntos aragoneses lo que rápidamente conectó con el público y la crítica zaragozana. Obra clave fue *Copla alusiva*, con la que obtuvo una segunda medalla en la Nacional de 1904, alabada por autores como Francisco Alcántara desde *El Imparcial* por su «sano casticismo»⁴⁹⁵ [figura 26]. Lo cierto es que se observa en ella una cierta contención ante los habituales excesos del costumbrismo sin llegar a renunciar a la anécdota de corte pintoresco —paseo, novios, jota...—⁴⁹⁶. De ahí que la crítica más exigente demandara mayores avances. Desde *Heraldo de Aragón* se entendía que el autor había caído en una «retórica decimonónica de carácter efectista con más contenido literario que real»⁴⁹⁷. El comentario debió de partir de Valenzuela la Rosa que siempre se mostró crítico con sus logros; reconocía su capacidad para tomar determinados motivos del natural pero censuraba su tendencia a componer en exceso las escenas. Si bien no dejó de alabar su esfuerzo

494 M., «De Arte. Cuadros de Gárate», *Heraldo de Aragón*, 29 de enero de 1901, p. 2.

495 ALCÁNTARA, F., «La Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, Madrid, 16 de mayo de 1904, p. 1.

496 AZPEITIA, A., «Sobre la pintura costumbrista Gárate y los géneros», en: *J. J. Gárate (1870-1939)* [comisario: Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 13-22, espec. p. 22.

497 «De Arte», *Heraldo de Aragón*, 23 de mayo de 1904. Recogido en: LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, 2011, p. 56.



Figura 26. Juan José Gárate, *Coplá alusiva*, c. 1903. Museo de Zaragoza.

por lograr la expresión del carácter regional⁴⁹⁸. En términos similares se expresó Dionisio Lasuén quien encontraba que, en su búsqueda de «la verdad en el arte», terminaba por acomodarse en ocasiones «a la mentira más convencional»⁴⁹⁹.

Pese a todo, su trabajo contó con destacados defensores como el citado Alcántara, que volvió a insistir en sus logros durante la Nacional de 1908 a la que había enviado *Almuerzo en el olivar*, *Juventud que escapa* y *Emigrantes*. Destacó entonces su implicación en la representación de los «grandes problemas sociales», especialmente a través de la última obra, en la que observaba un «desgarramiento íntimo al que ni las lágrimas acompañan a veces, desgarramiento, desprendimiento de la patria, mole histórica, inmensa, de la que el infeliz desgarrado parte sin otro amparo que una ilusión»⁵⁰⁰. Una línea en la que el autor había trabajado con anterioridad, con obras como *Auxilio* (c.1893) o *Los desheredados* (c. 1905), en la que también había tratado de desprenderse de una retórica escesiva.

498 VALENZUELA LA ROSA, J., «Notas. Exposición Gárate», *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1903, p. 341.

499 LASUÉN, D., «De Arte. Impresiones críticas», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de enero de 1904, pp. 1-2.

500 ALCÁNTARA, F., «Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, Madrid, 7 de mayo de 1908, p. 4.

El trabajo de Gárate es un nexo de unión entre el costumbrismo decimonónico y las nuevas fórmulas del modernismo y el regionalismo demandadas por autores como Valenzuela o Lasuén. Tras la apariencia de espontánea naturalidad de muchas de sus escenas, se revela en demasiadas ocasiones una excesiva teatralidad. Fantasías aragonesas para los que demandaban un nuevo acercamiento a la región. Faltaban, en definitiva, la sobriedad, las aspiraciones de trascendencia, que caracterizarán la obra de los autores nacidos una década después.

Una generación de la que Francisco Marín Bagüés fue su primer y principal representante; como bien han demostrado los estudios de Manuel García Guatas⁵⁰¹. En su obra encontramos la primera expresión canónica del regionalismo plástico aragonés, formulada tempranamente, al mismo tiempo que se estaba haciendo en el resto de centros nacionales.

Marín Bagüés se dio a conocer durante el primer certamen de la Fundación Villahermosa-Guaqui, momento en que fue descubierto por Valenzuela, que encontró en él la tan demandada renovación desde lo regional:

Francisco Marín comienza de manera muy gallarda su carrera artística. Sus tres primeros cuadros denotan aptitudes manifiestas y desde luego puede asegurarse que, con ellos, llegó a un grado de percepción de la realidad que ni siquiera soñaron muchos de nuestros pintores hoy consagrados por el juicio unánime de legos y peritos. Campea en las obras de Marín una sinceridad que subyuga, una tristeza de dibujo y de color admirables y una factura espontánea, fresca, sin estudiadas posiciones, que deja traslucir íntegra la ingenua manera de sentir y de ver del nuevo artista⁵⁰².

De las obras que presentó al concurso, un boceto de cartel a la acuarela, un retrato al pastel y dos al óleo y dos cuadros de género, Valenzuela destacó aquel que, en su opinión, carecía de «asunto». Recogía un grupo de mujeres aragonesas en conversación, cuya mayor virtud residía en que los personajes no necesitaban «de su especial indumentaria para ser reconocidos» puesto que se conservaban en ellos «los rasgos típicos de la raza». La recreación de la raza aragonesa, la sinceridad de la representación y, como indicó La Chicharra desde *Diario de Avisos*, su tendencia «a la escuela modernista»⁵⁰³, justificaban el entusiasmo de la crítica. Todo parece indicar que la obra en cuestión era *Las tres edades* [figura 27] pintada ese mismo año por Marín y que podemos señalar como la obra fundacional del regionalismo aragonés. Un trabajo que demuestra las posibilidades de unir el asunto regional con una paleta más propia del modernismo y en la que

501 Entre otros: GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

502 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte moderno. La fundación Villahermosa-Guaqui», *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 405-408, espec. pp. 405-406.

503 LA CHICHARRA, «Patronato Villahermosa Guaqui. Un concurso», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 17 de octubre de 1905, p. 1.

Figura 27. Francisco Marín Bagüés, *Las tres edades*, 1905. Ayuntamiento de Zaragoza, depósito en el Museo de Zaragoza.



la anécdota pierde relevancia en favor del retrato fiel de unos personajes con los que se busca la representación de todo un colectivo. El jurado, para disgusto de Valenzuela, prefirió premiar otra obra remitida por el autor: *Niños estudiando* [figura 20].

Aunque Marín Bagüés ya había explorado los asuntos regionales en trabajos anteriores como *Ansotano* (c. 1903) o *Haciendo calceta* (c. 1904)⁵⁰⁴, es en *Las tres edades* —a la que Valenzuela se refirió como *Las comadres*—, donde aparece perfectamente definida su línea de trabajo posterior. Aquella en la que se sitúa *Probando el vino* (1906), así como *Los ermitaños*, *En la cadera* [figura 8], *Baturra de mantón blanco* [figura 28] y *Triando prescos*; fechadas en 1907. Las tres últimas, por cierto, supusieron su consagración definitiva al ser presentadas en la *Exposición Hispano-Francesa* de 1908.

504 Según las dataciones propuestas por Manuel García Guatas en: *Francisco Marín Bagüés (1879-1961) en las colecciones privadas* [comisario: Manuel García Guatas], Zaragoza, Cajalón, 2010.

La Exposición Hispano-Francesa de 1908, celebraciones paralelas y ambiente posterior

La Exposición Hispano-Francesa de 1908 supuso, tal y como se ha visto, la culminación del proyecto regeneracionista aragonés. Un acontecimiento en el que las artes plásticas ocuparon un espacio relevante. Más allá de los tesoros reunidos en su sección de Arte Retrospectivo, la exposición contó con una sección de Arte Contemporáneo cuyo reglamento fue publicado por *Heraldo de Aragón* a principios de 1908⁵⁰⁵. En este se establecía que tendría dos subsecciones, Bellas Artes e Industrias Artísticas, así como que la presencia quedaba reducida a dos obras por autor en cada una de ellas. Se fijaba también la facultad de los organizadores para conceder medallas de primera, segunda y tercera clase, así como honoríficas. Y, a continuación, se indicaba: «La comisión recomendará a la Diputación, Ayuntamiento de Zaragoza y demás corporaciones que tengan entre sus fines la protección al arte y las industrias, la adquisición de las obras premiadas con medallas de 1ª y 2ª clase para que sirvan de base a la formación del nuevo Museo Regional de Arte Contemporáneo». De este modo, los organizadores no solo pretendían estimular el medio artístico local —de hecho se preveía que el 6% de las ventas realizadas durante el certamen quedaran en manos de los organizadores—, sino que también se llamaba la atención sobre la necesidad de que las instituciones públicas participaran en la creación de un Museo Regional de Arte Contemporáneo. Una iniciativa que nunca se llevó a término, pero que da buena prueba de cuál era el espíritu que guiaba la exposición⁵⁰⁶.

La sección de Arte Contemporáneo se dispuso en el último piso del edificio de la Caridad. Valenzuela la Rosa, secretario general de la Comisión de Bellas Artes de la exposición, en el *Libro de oro* publicado en 1911, recordaba las dificultades con que contaron los organizadores para reunir el conjunto de obras, por coincidir en el tiempo con la celebración de la Nacional⁵⁰⁷. Esto llevó a que el jurado actuara con «benevolencia» en su selección, o, como él mismo había expresado unos años antes, con una «manga muy ancha»⁵⁰⁸.

505 «La Exposición», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de enero de 1908, p. 1.

506 En febrero de 1908, cuando el Ayuntamiento de Zaragoza planeaba incrementar su galería de retratos, *Heraldo de Aragón* recordó desde sus páginas que convendría esperar a la celebración de la Hispano-Francesa para invertir en la compra de obras. Tampoco en este caso se llegó a realizar la operación: «De Arte. Los cuadros del ayuntamiento», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de febrero de 1908, p. 1.

507 VALENZUELA LA ROSA, J., «La Sección de Arte Contemporáneo», en *Libro de oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, *Heraldo de Aragón*, 1911, pp. 243-250, espec. p. 246.

508 La inicial «R», que firmaba el artículo debía de corresponderse con el seudónimo «Riverita», utilizado por el autor: R., «Crónica de la Exposición. El arte contemporáneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de junio de 1908, p. 3.

La idea de la organización había sido trazar un panorama «de las nuevas tendencias que han salvado a la pintura española de caer en la trivialidad y en la más ruinosa decadencia»⁵⁰⁹. Pese a que los autores se sumaron de forma tímida a la iniciativa, una vez abierta la exposición, y tal vez por el éxito cosechado, siguieron llegando piezas. Hasta el punto que fue necesario ganar espacio⁵¹⁰. Finalmente se lograron reunir ejemplos del arte español más avanzado del momento: del modernismo catalán y los ecos del simbolismo a la pintura regionalista⁵¹¹.

Entre los autores presentes destacó Eduardo Chicharro, que obtuvo una primera medalla con *Los campesinos griegos adorando al Evangelio*. Un trabajo que unificaba dos de los intereses del autor: lo exótico, a través de la inspiración griega, y lo popular, en la representación de los tipos locales con sus vestimentas tradicionales. Chicharro, pese a su juventud, era uno de los autores más reconocidos del momento, habiendo obtenido dos primeras medallas en las Nacionales de 1904 y 1908. Paralelamente, desempeñó también un intenso magisterio desde su estudio madrileño. Por allí pasaron el mexicano Diego Rivera, Julián Tellaeche, el escultor Julio Antonio, o tres pintores aragoneses: Rafael Aguado Arnal, Justino Gil Bergasa y José Llanas. Suscitó en sus discípulos la necesidad del viaje para conocer los tipos y paisajes españoles, en lo que José Ramón Mélida calificó de auténtico «apostolado del arte realista»⁵¹². Un realismo que convivía en su pintura, tremendamente versátil, con formas marcadamente decorativas, el uso fantástico del color o el interés por asuntos de fuerte carga literaria y simbólica.

Aguado Arnal fue el primer aragonés en entrar en su taller, completando así la formación que recibió en la Escuela Especial de Pintura de Madrid entre 1906 y 1908. Todavía en 1909 formó parte de la exposición *Chicharro y sus discípulos*, en la que también estuvo el bilbilitano José Llanas. Casi al mismo tiempo, entre 1909 y 1912, se formó con Chicharro Gil Bergasa. Sabemos que en 1910 viajaron juntos a Zaragoza o que pasaron el verano de 1911 en la provincia de Ávila. La huella dejada por Chicharro en la obra de los tres aragoneses, resulta evidente, como bien remarcó en distintas ocasiones la prensa del momento. En 1914, en una carta enviada a Ostalé y publicada por *Juventud*, Chicharro subrayaba los lazos que, a través de sus discípulos, le unían a Zaragoza y recordaba una vieja promesa que se había hecho a sí mismo y esperaba poder cumplir: pintar algún

509 VALENZUELA, «La Sección...», *op. cit.*, p. 246.

510 «La Exposición. Arte Contemporáneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de junio de 1908, p. 2.

511 Como bien indicó Concha Lomba en: LOMBA SERRANO, C., «Una fiesta de formas, volúmenes y colores», en *La modernidad y la exposición...*, *op. cit.*, pp. 123-139, espec. p. 129.

512 MÉLIDA, J. R., «Chicharro», *Museum*, vol. 4, Barcelona, 1914.

día una de las bóvedas vacías que aún conservaba el Pilar⁵¹³. Aunque la revista acogió con júbilo la propuesta, esta nunca prosperó.

En la Hispano-Francesa se vio también la obra de los vascos Ramón y Valentín de Zubiaurre. Del primero destacó Valenzuela su capacidad para representar «escenas de la vida moderna»⁵¹⁴, dado que su envío estaba ambientado en un partido de tenis, mientras que Valentín acudió con *Doña Mamerta y su sobrina*, en la que aparecían los tipos vascos característicos de su personal interpretación del regionalismo. Otro vasco, Pablo Uranga, que volvería a exponer en Zaragoza en 1916, acudió con seis obras⁵¹⁵. Estuvieron también Manuel Benedito, con los resabios simbolistas de *Vista de Dante* y *Virgilio a los infiernos*, los valencianos Julio Vila Prades, José Garnelo, Fernando Cabrera Cantó y José Pinazo Martínez, el mexicano Diego Rivera —a cuya representación de tipos pirenaicos ya hicimos referencia—, Salvador Viniegra, Rafael Hidalgo de Caviedes, Francisco Galofre, Astorio Mañanós, Juan Martínez Abades, los hermanos Masriera, Josep María Tamburini, el escenógrafo Salvador Alarma, la pintora Pepita Teixidor, o los también catalanes Santiago Rusiñol, con dos de sus jardines, y Ramón Casas. Este último, que envió varios estudios para retratos entre los que estaba el del rey Alfonso XIII, tuvo especial éxito: al poco de inaugurada la exposición, la prensa anunció que se había vendido su último envío, si bien había prometido hacer llegar más⁵¹⁶.

Lo mejor de Rusiñol y Casas se vio, sin embargo, en la llamada Sala Catalana. Allí estuvieron dos de sus mejores obras: *Laboratorio de la Galleta*, de Rusiñol y *Plein air*, de Casas. La Sala Catalana no formó parte del planteamiento inicial de la exposición, sino que se inauguró más de tres meses después, el 7 de septiembre, por iniciativa del Ayuntamiento de Barcelona. Este, tras visitar la Hispano-Francesa, propuso incorporar a la misma una selección de obras de su recién creado Museo de Arte Moderno, en su mayor parte provenientes de la Exposición *General de Bellas Artes* de 1891 y la *V Exposición General Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de 1907; ambas celebradas en Barcelona⁵¹⁷. Incluso la propia disposición de las obras en las dos salas del palacio de Museos que ocuparon daba muestra de la superioridad catalana en materia artística. En total, se mostraron cuarenta y ocho entre pinturas y esculturas de autores

513 «Arte. Un ofrecimiento de Eduardo Chicharro», *Juventud*, nº 6, Zaragoza, 12 de abril de 1914, p. 5.

514 VALENZUELA, «La Sección...», *op. cit.*, p. 247.

515 Según la relación recogida en: JIMÉNEZ ZORZO, F. J. *et al.*, «El verano más hermoso», en *La Modernidad y la exposición...*, *op. cit.*, p. 49.

516 «La Exposición de Arte Moderno», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1908, p. 1. Casas cumplió su promesa de nuevos envíos: «La Exposición. Arte Contemporáneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de junio de 1908, p. 2.

517 «La Exposición. Arte Contemporáneo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de junio de 1908, p. 2.

catalanes, españoles y europeos. Entre los primeros, además de los ya citados, estuvieron Joaquín Mir, con un paisaje titulado *Cielo de truenos*, Joan Llimona, Enrique Galwey, Román Ribera, de nuevo los hermanos Masriera, Arcadi Más i Fontdevila, Joaquim Valcells, Dionisio Baixeras, Félix Mestre y Ramón Pitxot.

Menor fue la presencia de autores de otras regiones, destacando el sevillano José Jiménez Aranda con *Pequeña normanda* y el vasco Anselmo Guinea con *Misa mayor*. Pero la obra más comentada fue *Mis primas*, de Ignacio Zuloaga. Era la primera ocasión en que se veía en Zaragoza una obra de este autor, en un momento en que su recepción todavía resultaba problemática. José Ramón Melida destacó la importancia de este trabajo, si bien invitó a descubrir que las había mejores en el propio recinto de la exposición⁵¹⁸; mientras que el aragonés Moneva habló después de las «estridentes» de «un genio algo contorsionista»⁵¹⁹.

Entre los autores europeos, hubo ingleses, belgas, holandeses, alemanes, italianos y franceses. Fue toda una oportunidad contemplar sus obras en Zaragoza, si bien es cierto que la mayor parte son escasamente conocidos en la actualidad. Cabe citar una escultura de Rodin, que suscitó no poca controversia, un dibujo del prerrafaelita Burne-Jones o un Corot que finalmente ha resultado no ser tal. Pero el lugar de honor lo ocupó el retrato de Mme. Celette Villy firmado por Émile Blanche. Un afamado autor vinculado al llamado *juste milieu* de fin de siglo; acorde, por tanto, con el grado de modernidad que podía asimilar la Zaragoza del momento. Hubo también obras de Armand Rassenfosse, Henry Thomas Schafer, Victor Gilsoul, Emma Ciardi, Emmanuel Vierin, Frank Brangwyn —autor inglés de origen belga que se acercó a las formulas regionalistas—, Richard Macaulay Stevenson, Franz Roubaud, Marius van der Maarel, Evert Pieters, Hendrick W. Mesdag, William Lee Hankey o Hans von Bartels.

Como era de esperar, la presencia de los autores aragoneses en la sección de Arte Contemporáneo suscitó especial atención por parte de los medios locales. Y no faltaron duras críticas. José García Mercadal, por ejemplo, aludió a las ausencias, —citando expresamente a Pradilla—, además de censurar la escasa relevancia de las obras presentadas por autores como Gárate —dos estudios—; al parecer más preocupado por cumplir con sus envíos a la Nacional⁵²⁰. Hubo espacio para pintores ya fallecidos

518 MÉLIDA, J. R., «La sala de los museos de Barcelona. Las escuelas de artes y oficios», *Revista Aragonesa*, n^{os} 16 a 18, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 99-101, espec. p. 100.

519 MONEVA Y PUYOL, J., «La Sala Catalana de Bellas Artes», en *Libro de oro...*, op. cit., p. 253.

520 GARCÍA MERCADAL, J., «La Sección de Arte Moderno: impresiones de un visitante», *Revista Aragonesa*, n^{os} 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 93-98, espec. p. 93.

como Carlos Larraz, Bernardino Montañés, José González y Marcelino de Unceta. Mientras que, de entre los activos estuvieron Mariano Oliver Aznar, con *La visión de San Francisco de Asís* y un retrato de Alfonso XIII que Mercadal calificó de «regicidio pictórico»; Victoriano Balasanz o Elías García. Algunos autores han aludido a la presencia de Joaquín Pallarés⁵²¹, si bien esta pasó desapercibida para la crítica. Félix Lafuente, además de realizar el cartel de la exposición e ilustrar las crónicas de *Heraldo*, presentó algunos proyectos decorativos y dos vistas de los mallos de Riglos. Cierta interés despertó la presencia de Julio García Condoy —«un muchacho todavía», según Mercadal—, que envió algunos estudios de retrato y un *Interior de habitación*. Mientras que Díaz Domínguez apenas llamó la atención con *Marina* y *Retrato de la señora M. N.* Escasa relevancia tuvo la trayectoria posterior de otros participantes como Emilio del Buey, Virgilio de Escoriaza, Juan Buzzi, Manuel García y Rodríguez, Diego Masán, Luis Íñigo y María Micolau.

El auténtico triunfador entre los aragoneses fue, como ya indicamos, Marín Bagüés, que se alzó con una medalla de segunda clase por *En la cadiera* [figura 8]. Junto a esta expuso otras dos escenas costumbristas, *Triando prescos* y *Probando el vino*; un tipo femenino *Baturra con mantón blanco*; una mujer con mantilla, *La mujer del abanico*; y un retrato, *El capitán Ginés*. Sin duda la presencia más ambiciosa entre los aragoneses y la constatación de que el lenguaje regionalista se estaba imponiendo en la región. Un tal Mr. Bergeret —seudónimo alusivo al personaje de Anatole France—, desde *Heraldo de Aragón* defendió con especial vehemencia a la nueva generación de pintores aragoneses «una juventud que vale más, mucho más que sus predecesores, viejos por la edad, o porque ya nacieron con el alma senil»⁵²². Y destacó de entre ellos a Marín, a quien consideraba el pintor regional por excelencia por el modo en que representaba a los tipos locales, insistiendo, en la línea de lo expresado por Valenzuela algunos años antes, en que no eran baturros por vestir el traje típico o cantar la jota, sino «porque las almas que fulguran tras aquellos ojos, que hablan por aquellas bocas y mueven aquellos músculos, son de lo clásico de nuestra raza».

En una línea similar abundaron el resto de comentarios críticos. Valenzuela insistió en la fidelidad con que reproducía los caracteres regionales, llenos de alma, mientras que Mercadal aludió a los elogios que recibió su pintura por parte de José Ramón Mélida o el crítico francés Xavier de Cardaillac en *Le Télégramme* de Toulouse. Eso sí, animaba al pintor a seguir con el estudio del natural y apartarse de las «modernistas tonalidades» presentes en la *Baturra con mantón blanco* [figura 28].

521 JIMÉNEZ ZORZO *et al.*, «El verano...», *op. cit.*, p. 47.

522 Mr. BERGERET, «Juventud. Francisco Marín», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de diciembre de 1908, p. 1.



Figura 28. Francisco Marín Bagüés, *Baturra del mantón blanco*, 1907. Colección particular.

Durante la Fiesta de la Familia Aragonesa celebrada el día previo a la clausura de la exposición, Valenzuela la Rosa clarificó la naturaleza de las obras artísticas de la exposición. La intención no fue otra que lograr en el espectador la identificación con un arte propio. Un arte que sería ante todo real, «porque el genio de nuestra raza no se ha separado jamás de la naturaleza»; fuerte y robusto, «porque nunca lo efímero y quebradizo arraigó en nuestra tierra»; ingenuo y sincero «porque la falsedad y la mentira son plantas extrañas» en Aragón; original e independiente «porque hay elementos propios con que nutrirlo sin acudir a inspiraciones extrañas»; y, por fin, libre y democrático «ya que todos habríamos de colaborar activa o pasivamente en su formación»⁵²³. El regionalismo, en definitiva, guió la participación artística aragonesa en la exposición.

1908 fue un año de gran actividad para el medio artístico zaragozano. Se celebraron concursos como el de pensionado artístico de la Diputación, el del cartel para anunciar la exposición mariana en el que fue premiado

523 VALENZUELA LA ROSA, J., «El arte en la exposición», *Revista Aragonesa*, nºs 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 91-92, espec. p. 92.



Figura 29. Juan José Gárate, *Vista de Zaragoza*, 1908. Diputación Provincial de Zaragoza.

Julio García Condoy⁵²⁴ o el dedicado a las corridas del Centenario y el Pilar. A este último se le quiso dar una dimensión nacional, si bien los resultados no cumplieron las expectativas y el primer premio quedó desierto. Se otorgaron cuatro accésits a las propuestas de Aguado y Llanas, Agustín López González, Julio García Condoy y Baldomer Gil i Roig. Tanto el de Aguado y Llanas como el de García Condoy, que solo conocemos por reproducciones, debieron de presentar un cierto carácter renovador de cariz modernista⁵²⁵.

La otra gran cita del año 1908 fue la celebración de una exposición de obras de socios del Círculo de Bellas Artes de Madrid en el Casino de Zaragoza⁵²⁶. Tuvo lugar durante el mes de octubre y su organización corrió a cargo de Mariano Oliver Aznar como delegado del Círculo en Zaragoza⁵²⁷. Logró reunir obras de José Garnelo, Salvador Viniegra, César Álvarez

524 «La exposición mariana», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 7 de mayo de 1908, p. 1.

525 «Las corridas del Centenario y del Pilar. Carteles de toros», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de marzo de 1908, p. 4.

526 «Exposición de Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de octubre de 1908, p. 1; «Arte Moderno. En el Casino de Zaragoza», *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de octubre de 1908, p. 2; y «Arte Moderno. Exposición en el Casino de Zaragoza», *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de octubre de 1908, p. 4.

527 «De Arte. En vías de hecho», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de septiembre de 1908, p. 1.

Dumont, Gonzalo Bilbao, Ricardo de Madrazo, Maximino Peña o Ventura Álvarez Sala; así como de los escultores Miguel Blay y José Benlliure. Entre los aragoneses, convocados por el propio Oliver⁵²⁸, estuvieron Gascón de Gotor, Unceta, Luis Íñigo, Antonio Aparici o Teodoro Gascón. Entre los más jóvenes tuvieron cabida Marín Bagüés y el escultor José Bueno. Si bien no tenemos constancia de cuál fue la razón.

Juan José Gárate, por su parte, se reservó en noviembre de ese año el escaparate de La Veneciana para mostrar una obra que ha quedado indisolublemente unida a la celebración de la Hispano-Francesa: su *Vista de Zaragoza* [figura 29]. Una visión de la ciudad en la distancia, desde el Cabezo Cortado, en la que el auténtico protagonismo recae, con indudable sentido regeneracionista, en la representación de las figuras más destacadas de la sociedad aragonesa del momento. Un «retrato ciudadano» que incluye, a partir de la nómina establecida por Oliván Bayle⁵²⁹, y comenzando por la derecha del cuadro, a: Florencio Jardiel, deán del Cabildo del Pilar y presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País; Mariano de Cavia, periodista afincado en Madrid; Basilio Paraíso, presidente de la Cámara de Comercio de Zaragoza y del comité ejecutivo de la Hispano-Francesa; José María Matheu, casi oculto, abogado y escritor; Segismundo Moret, diputado a Cortes por Zaragoza, y, en definitiva, quien posibilitó la subvención del Estado a la Exposición; Marcos Zapata, poeta y dramaturgo; y, en animada conversación, el Nobel de Medicina Santiago Ramón y Cajal y el pintor Francisco Pradilla. En el otro grupo, Jerónimo Vicén —seudónimo de Juan Pérez—, poeta zaragozano, y el propio Gárate. Desapercibida ha pasado en la mayor parte de las enumeraciones previas la presencia de Joaquín Costa, que podemos identificar con la figura barbada situada entre Cavia y Paraíso. De hecho, ya *Diario de Avisos* llamó la atención sobre su presencia en la composición⁵³⁰. Entre la ciudad y sus prohombres, un grupo de baturros baila la jota.

Manuel García Guatas se refirió en su día a la relajación que vivió el ambiente artístico zaragozano tras el esfuerzo que supuso la organización de la Hispano-Francesa⁵³¹. Un agotamiento que empezaba a hacerse patente ya a finales de 1908 cuando los artistas locales apenas respondieron a una nueva convocatoria del concurso de la Fundación Villahermosa-Guaqui. Solo tres autores, García Condoy, Juan Bayod y Luis Íñigo, enviaron trabajos. Demasiadas actividades en poco tiempo para un contexto como el zaragozano.

528 «De Arte», *El Noticiero*, Zaragoza, 10 de septiembre de 1908, p. 2.

529 OLIVÁN BAYLE, F., «Vida y obra del pintor aragonés Juan José Gárate (1870-1939)», en *Juan José Gárate (1870-1939)* [comisario: F. Oliván Bayle], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

530 «Gárate», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de noviembre de 1908, p. 1.

531 GARCÍA, *Pintura y arte...*, op. cit., p. 47.

Sin embargo, la vida cultural zaragozana no quedó paralizada durante los dos años siguientes. El testigo de las grandes exposiciones colectivas lo cogieron las pequeñas muestras individuales celebradas en los comercios de la ciudad. En concreto, en la tienda de muebles de González. Allí mostró su obra Julio García Condoy en noviembre de 1909. Era la primera exposición unipersonal de un autor local desde que Gárate había inaugurado la práctica algunos años antes. Una reducida selección de tan solo tres obras, que llevó a *Heraldo de Aragón* a señalar las dotes del pintor, insistiendo en «su visión sincera y original de la naturaleza», una vez se había desprendido de los «velos convencionales que una educación rutinaria suele colocar ante los ojos de los principiantes»⁵³². En abril del año siguiente, García Condoy volvió a ocupar ese mismo espacio, con un mayor número de trabajos y despertando mayor atención. Destacó la presencia de *Los vencidos* [figura 19], en la que una monja reparte comida a un grupo de necesitados en un comedor de beneficencia. Escena acorde con la moda de la pintura social todavía en boga por esas fechas. Y, sobre todo, se señaló el interés del retrato de la madre del artista, en la que los cronistas vieron a un futuro maestro del género. Ambas obras mostraban la rotunda sobriedad cromática propia del autor durante esos años. En definitiva, grandes logros para un artista que no había tenido todavía la posibilidad de formarse fuera de su ciudad natal y para el que García Mercadal reclamaba la ayuda de algún mecenas desinteresado que le permitiera viajar, puesto que vivía «condenado a trabajar para vender, cuando se encuentra en la edad de estudiar para hacerse»⁵³³.

Entre ambas exposiciones de García Condoy, tuvo lugar en muebles González una exposición conjunta de Aguado y Llanas; los dos discípulos de Chicharro. A ambos se les consideró autores en proceso de formación, agradeciendo especialmente a Aguado que mostrara ante el público sus avances como pensionado del Ayuntamiento, algo que no habían hecho anteriores becados. Se calificó el trabajo de Aguado de «ingenuo y sencillo», que «ni siquiera intenta disfrazar la monotonía y la aridez que ofrece a veces la realidad. Un efecto de luz, una línea pintoresca, le basta para trabajar con ahínco en esa labor ingrata y atormentadora de arrancar a las cosas el secreto de su esencia»⁵³⁴. Una pareja de artistas nuevos llamada a modificar paulatinamente el gusto de unos espectadores más acostumbrados al uso de artificios caducos.

También Gárate retomó su habitual actividad expositiva, mostrando una pequeña selección de trabajos en febrero de 1910 en el escaparate de

532 «De Arte. García Condoy», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1909, p. 1.

533 G. M., «De Arte. La Exposición...», *op. cit.*

534 «Informaciones artísticas», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de enero de 1910, p. 1.

La Veneciana⁵³⁵ y, pocos meses después, en abril, exponiendo algunos retratos en el propio Palacio de Museos de la Hispano-Francesa. Un espacio privilegiado que demostraba la alta consideración en que se tenía su obra.

Por lo demás, los artistas locales seguían intentando lograr el reconocimiento a través de su participación en las Nacionales. Si en la de 1908 estuvieron Aguado, Gárate y Oliver Aznar, dos años después, acudió de nuevo Oliver, junto a Mariano Félez, Luis Íñigo y Marín Bagüés. Este último fue el que despertó mayor interés con *La hija de Pedro III*, hoy conocida como *Santa Isabel de Portugal*. Esto pese a que Francisco Alcántara, desde *El Imparcial*, la señaló como parte de «ese arte decorativo que aquí hizo su aparición hace tiempo y hasta ha desaparecido ya»⁵³⁶, en alusión a su vínculos con el simbolismo. Más interés a Alcántara el retrato de su madre que tituló *Rezando*, acorde con las tonalidades oscuras que, en su opinión, eran las propias del Norte y el centro peninsular. La tercera medalla obtenida por Marín, no supuso para él sino una decepción⁵³⁷. Y, con esta, se sumó a las tumultuosas protestas motivadas por que Julio Romero de Torres, especialmente reconocido entre los artistas jóvenes, hubiera sido ignorado por el jurado.

Las exposiciones regionales de Bellas Artes (1911-1913)

La relevancia que las ideas aragonesistas tomaron en la década de 1910 se reflejó, en el ámbito de las artes plásticas, a través de iniciativas como las exposiciones colectivas de autores regionales. A las tres celebradas de forma consecutiva entre 1911 y 1913, les siguieron otras dos en 1915 y 1916; si bien con características algo diferentes. Pero todas ellas estuvieron pensadas como empresas regionalistas de carácter cultural.

En 1911 el Ateneo de Zaragoza retomó la obligación estatutaria de poner en marcha una muestra colectiva anual con la celebración de la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Fue inaugurada el 20 de mayo en el Palacio de la Música, antiguo Casino de la Hispano-Francesa. Una empresa ambiciosa, con cuota de acceso salvo para socios, acompañada de diferentes «días de moda», conciertos, reuniones de té y algunas rifas de obras. Aunque la exposición en sí se reducía a dos salas del edificio, el éxito fue tal que se reclamó la apertura del gran salón de fiestas para dar cabida a los numerosos asistentes a los bailes. En definitiva, que la burguesía zaragozana, deseosa de estímulos, se involucró en una especie

535 «De Arte. Obras de Juan José Gárate», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de febrero de 1910, p. 1.

536 ALCÁNTARA, F., «Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, Madrid, 4 de mayo de 1910, pp. 3-4, espec. p. 4

537 Tal y como le expresó a su madre en una carta recogida en: GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, op. cit., p. 53.

de rememoración del espíritu festivo y cultural que caracterizó a la exposición de 1908. En su discurso inaugural el marqués de Arlanza, presidente del Ateneo, se refirió a la profunda crisis que afectaba al arte de la región pero, desde el más profundo sentir regeneracionista, anunció un próximo resurgir: «Esperan días de vigoroso resurgimiento, en los que Zaragoza, Aragón entero ocupará en las Bellas Artes el lugar que le corresponde»⁵³⁸.

Las expectativas eran muchas, pero los resultados, a tenor de las obras presentadas, escasos. Los principales diarios locales coincidieron en que los artistas, quizá por no haber dado importancia a la convocatoria, no enviaron sus mejores trabajos: «Los artistas pocos y sin entusiasmos; ninguno de ellos ha enviado nada nuevo ni de *empuje*; todo o casi todo lo conocemos de verlo rodar por escaparates y exposiciones. Parece como si por cumplir hubieran rebuscado en sus estudios lo ligero, lo de menos valor, lo que molesta...», y concluía: «¡Esto no es una exposición de arte; más bien parece una liquidación!»⁵³⁹.

Despertó la atención de la prensa la presencia de algunos veteranos como Lafuente y Gárate; este último con veinticinco obras de carácter menor en las que se vio un intento de propiciar mayores ventas. Pero buena parte del protagonismo recayó en los jóvenes. De Aguado indicaba *Diario de Avisos* que sus progresos no eran todos lo rápidos que se esperaba, al menos en comparación con José Llanas, quien, lamentablemente, se había dejado llevar por «ese embriagador modernismo» que destroza el gusto⁵⁴⁰. Aunque *Heraldo de Aragón* lamentó la falta de «gente nueva» entre los participantes⁵⁴¹, desde *La Correspondencia de Aragón*, se prestó atención a dos promesas: el escultor Antonio Torres y Ramón Acín.

Debió de ser la regional de 1911 la primera muestra colectiva en que participó Acín; cuestión que había pasado desapercibida hasta el momento. Envió el dibujo de un ramo de flores y dos acuarelas «pintadas con toda la justeza y precisión en el colorido, que puede exigirse a un verdadero maestro»⁵⁴². Ese mismo año concedió una entrevista a *La Voz de la Provincia* de Huesca en la que ya se habla de su interés por la pintura decorativa y la caricatura, además del paisaje y, en menor medida, el retrato. Martínez de la Fuente, autor de la entrevista, destacó el «marcado tinte modernista» de sus trabajos, cuestión sobre la que interrogó al autor. Reconoció entonces Acín su admiración por los paisajes de Rusiñol, además de defender que, en lo decorativo, el «estilo modernista» posibilitaba

538 «La Exposición Regional», *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

539 PÉREZ, «De Arte. La exposición regional», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 30 de mayo de 1911, p. 1.

540 *Ibidem*.

541 «La Exposición de Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

542 «En la Exposición de Artes», *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1911, p. 1.

la originalidad. Difícil era, continuaba, lograr algo nuevo a partir de un estilo del pasado⁵⁴³. Así, se mostró contrario a la idea de continuar su formación en una Academia, aunque no descartaba entrar en el estudio de algún artista consagrado como Benedito por no tener «esas características tan marcadas de otros maestros». Entre sus planes de futuro barajaba realizar una próxima exposición en Huesca para el mes de septiembre, antes de trasladarse a Madrid.

En octubre de 1912 el Ateneo inauguró una nueva *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* en el salón de actos de la Escuela de Artes e Industrias. En esta ocasión, según recogió la prensa, se mostró únicamente el trabajo de los artistas del Ateneo y, de hecho, el término «regional» no se utilizó en el título. Se trataba, en definitiva, del mismo grupo de artistas que se habían agrupado en torno a las referidas clases de modelo vivo. En su discurso de apertura Enrique Irazo se posicionó con «el fomento del arte pictórico, hoy pujante en Aragón y que puede considerarse formando una verdadera escuela artística, a la que no le es preciso acudir a exageraciones más o menos censurables de modernismos e impresionismos»⁵⁴⁴. Es decir, que se abogaba por un arte propio que fuera ajeno a unos supuestos excesos, que, en realidad, poco tenían ya de novedad. El cartel modernista diseñado por Aguado Arnal para publicitar la muestra, parecía contradecir sus palabras.

Heraldo de Aragón, en su crónica, insistió en la necesidad de potenciar la creación plástica, siempre desde los postulados del aragonesismo. No se equivocaba a la hora de marcar los modelos a seguir: Cataluña, Valencia y Bilbao, donde, según se entendía, los artistas «prefieren lo suyo bueno o malo a todo lo forastero y esta es la piedra fundamental para producir arte propio: dar motivo a los artistas para que practicando se perfeccionen»⁵⁴⁵. Pocos días después, Valenzuela volvió a defender su concepción del regionalismo plástico. Encontró, junto a trabajos más vinculados a fórmulas del pasado, un conjunto de obras en las que se revelaba «la inquietud de los tiempos presentes, el afán de conquistar, con una mayor pureza de medios, el ideal del arte nuevo que se atormenta buscando en la entraña de nuestras clásicas producciones, el oculto espíritu nacional, preciado tesoro de originalidad, de gracia y de hermosura»⁵⁴⁶. Era necesario conocer la tradición pictórica española para, una vez depuradas sus fórmulas, articular una

543 MARTÍNEZ DE LA FUENTE, J., «Nuestros artistas. Ramón Acín», *La Voz de la Provincia*, Huesca, 1911. Documento recogido en: BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona], 1986.

544 «Fiestas», *El Noticiero*, *op. cit.*

545 «La Exposición de Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 2.

546 RIVERITA, «Arte y artistas regionales», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1912, p. 3.

expresión de espíritu nacional. Abogaba, en definitiva, por un casticismo que no fuera «exaltación superficial y servil del pasado».

Participaron veteranos como Joaquín Pallarés, que envió sus obras desde Barcelona, o Ricardo Arredondo, turolense instalado en Toledo fallecido poco antes. Pero buena parte del protagonismo lo acaparó Gárate, fundamentalmente porque presentó nada menos que sesenta cuadros entre óleos y acuarelas. La mayor parte vistas tomadas en el Monasterio de Piedra. No gustó a la prensa que se dedicara semejante espacio a un mismo autor para exponer motivos tan similares, por lo que se planteó si no habría sido más lógico que se hubiera organizado una monográfica. Mephisto, en su habitual tono socarrón, señaló que se había empezado a correr la voz de que Garate producía mucho más que Dicenta⁵⁴⁷. Pocos meses antes, Gárate había mostrado sus últimos trabajos en la tienda de muebles de González⁵⁴⁸. Mostraba en el conjunto su buen hacer como paisajista, si bien Valenzuela estuvo acertado al afirmar: «en cualquier Exposición Nacional de hace veinte años, Gárate hubiera alcanzado un triunfo y una medalla con estos paisajes. Hoy han variado las cosas»⁵⁴⁹.

Mayor interés despertó la participación de Félix Lafuente. Sorprendieron, más que sus paisajes, sus «apuntes de tipos y tocados del valle de Ansó», que se añadían a su conocida labor como pintor decorativo y escenógrafo⁵⁵⁰. Respecto a Julio García Condoy, Valenzuela destacó la «originalidad y grandeza» de sus paisajes del Pirineo, que se sumaban a otros tomados en el Moncayo y Salamanca⁵⁵¹. Menos estimulantes resultaron para Luis Torres, que los consideró propios de un arte «un poco caprichoso y nuevo», falto «de verdad o de fantasía»⁵⁵². En cuanto a sus retratos —los hubo infantiles, de tipos ansotanos, el del ingeniero Barril, el violinista José Porta o el suyo propio—, no despertaron un juicio unánime. Gustaron a Valenzuela, pero Almaral habló de un hieratismo un tanto desconcertante, así como de su insistencia en el uso de tonos tenebrosos⁵⁵³. Mephisto, por su parte, llamó la atención sobre el tono verdoso de uno de los retratados y el amarillento de otros. En definitiva, variedad de opiniones entre la crítica, que trató de buscar cuáles eran los referentes de su pintura. Se habló de

547 MEPHISTO, «La Exposición de Bellas Artes. En Broma», *La Crónica*, Zaragoza, 28 de octubre de 1912, p. 4.

548 «Los artistas aragoneses», *Aragón*, n.º 18, Zaragoza, 12 de mayo de 1912, p. 142.

549 RIVERITA, «Arte y artistas...», *op. cit.*

550 ALMARAL, «La Exposición de Arte. Félix Lafuente», *La Crónica*, Zaragoza, 25 de octubre de 1912, p. 4.

551 RIVERITA, «Arte y artistas...», *op. cit.*

552 TORRES, «Arte regional. Pintura y escultura», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

553 ALMARAL, «La Exposición de Arte. Julio García Condoy», *La Crónica*, Zaragoza, 22 de octubre de 1912, p. 5.

Rusiñol para sus paisajes, Casas y Chicharro para algunos de los retratos, así como de una posible vinculación con la escuela vasca: «Esta pátina deliberada [decía Almaral] así como el afán de buscar lacerías y deformidades físicas, es obsesión de muchos artistas de positivo mérito, sobre los cuales gravita, como una fatídica proyección, la intensidad formidable de Zuloaga y los hermanos Zubiaurre»⁵⁵⁴. El regionalismo se asentaba como tendencia entre los aragoneses.

Respecto a Aguado, Valenzuela llamó la atención sobre su cartel y la obra *Un patio*; muy en la línea de su maestro Chicharro. Mostró también tipos aragoneses en *La ofrenda*, muy del gusto de Galiay⁵⁵⁵; paisajes y, al menos, un retrato. Torres concluyó que su mérito era ya sobradamente reconocido para el público zaragozano.

La siguiente muestra colectiva de artistas aragoneses tuvo un carácter bien distinto y unos resultados mucho más modestos. En realidad no se trató de una exposición dedicada exclusivamente a las artes plásticas, sino de una sección incluida dentro de la *Exposición Industrial* organizada por el «gremio del Arte de la Madera» —según se denominaba este colectivo—, en 1913. Los artistas no se sumaron a la organización hasta apenas un mes antes de su inauguración el 5 de octubre en el Casino de la Hispano-Francesa. Una vez más, el modelo estaba en la celebración de 1908. Se constituyó entonces un jurado calificador presidido por Félix Lafuente y Rafael Pérez Larrú, del que formaron parte Dionisio Lasuén y Antonio Aparici. Además de una comisión de propaganda dirigida por Ángel Díaz Domínguez, en la que estuvieron también Ostalé Tudela, Rafael Aguado y el escultor Domingo Ainaga. Según las bases, las obras presentadas debían ser inéditas y tener unas dimensiones máximas de 120 cm; debido a la falta de espacio.

La escasez de tiempo debió de impedir una mejor representación de los artistas, por lo que Luis Torres, en una de las escasas crónicas que aludieron a la participación de los artistas, la calificó de fracaso: «Si el concurso lo hubiera merecido, nosotros hubiéramos sido ahora más extensos y más minuciosos; pero no lo merece y ya es bastante con lo dicho»⁵⁵⁶. De ahí que sepamos poco más que la nómina de participantes. El mejor representado fue Lafuente que, dada su implicación en la misma, envió un buen número de obras. Marín Bagüés presentó una sola, la cual, como aclaraba Torres, había sido vista por muchos en su taller y objeto de comentarios por parte de la prensa. Tan solo *Los Compromisarios de Caspe*, a la que se había referido Valenzuela desde *Heraldo*⁵⁵⁷, parece encajar en

554 Ibídem.

555 J. G., «Exposición Regional...», *op. cit.*

556 TORRES, «En la Exposición Regional. Los artistas y los industriales», *Arte Aragonés*, n.º 5, Zaragoza, noviembre de 1913.

557 RIVERITA, «Arte y artistas regionales», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de febrero de 1913, p. 3.

la descripción, si bien es cierto que sus dimensiones excedían el máximo permitido. Sí que sabemos que Aguado mostró dos de sus característicos carteles «modernistas», el que anunciaba la muestra y el de las fiestas del Pilar de ese año. Y quizá alguna obra más, puesto que obtuvo, junto con Vicente García, un diploma de primera clase en pintura. También debió de participar Díaz Domínguez, aunque no tenemos ninguna información sobre sus envíos. Lo mismo que Mariano Félez, pintor perteneciente a la generación regionalista que, sin embarco, siguió otros derroteros. Viajero incansable, lo más característico de su producción son las imágenes de diferentes puertos europeos y americanos⁵⁵⁸. Por último, aunque hasta el momento no se había reseñado, sabemos que estuvo también Ramón Acín, probablemente animado por su maestro Lafuente. Aunque ignoramos qué obras presentó, sí tenemos noticia de que viajó hasta Zaragoza⁵⁵⁹ apenas unos días de después de haber sido becado para ampliar sus estudios por la Diputación de Huesca⁵⁶⁰.

Ignorada en buena medida la participación de los artistas, la prensa se volcó en recoger los pormenores de un acontecimiento paralelo organizado por ellos mismos: la llamada «Fiesta de Goya». Se trataba de un baile —con entradas a una peseta y a cinco los palcos— y una rifa, pensados para recaudar fondos que contribuyeran a la adquisición de la casa natal de Goya en Fuendetodos. Intentaban completar de ese modo la recaudación iniciada por Zuloaga poco tiempo antes con ese mismo fin. *Heraldo de Aragón* aprovechó la ocasión para arremeter contra el Ayuntamiento y la Diputación por no haber adquirido ninguna de las obras que se habían malvendido en la región durante los últimos años⁵⁶¹.

Las donaciones de obras para la rifa fueron inmediatas y de ellas dieron puntual información tanto *Heraldo* como *Diario de Avisos*. Entre los muchos que se sumaron cabe citar a Lafuente, con una vista de la iglesia de Torla; Aguado, con el apunte de una *Roncalesa*; Díaz Domínguez o Marín Bagüés. La convocatoria se abrió también a obras de carácter industrial y pronto llegaron las donaciones de particulares y empresas. Puesto que las crónicas publicadas se centraron en la vida social, no se informó de la cantidad recaudada, novecientas ochenta pesetas, hasta algunos años después⁵⁶².

558 *Mariano Félez Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940)* [comisario: Benjamín Bentura Remacha], Zaragoza, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.

559 «Ecos de sociedad», *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de octubre de 1913, p. 2.

560 «Acuerdo de una pensión», *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913, p. 2.

561 «Por nuestros grandes hombres. Homenaje a Goya», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de noviembre de 1913, p. 1.

562 OSTALÉ TUDELA, E., «Muy en serio. La casa de Goya», *Juventud*, n.º 53, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 12.

Los pintores regionales hacia 1914

En 1914 no tuvo lugar una nueva exposición colectiva de los artistas aragoneses. Y, sin embargo, algunos de los autores vinculados al regionalismo habían llegado, o estaban a punto de llegar, a la madurez de su estilo. El caso más significativo es el de Marín Bagüés, instalado definitivamente en Zaragoza, miembro de la Academia de San Luis y con la plaza de conservador del Museo Provincial. Ese año, después de un laborioso proceso del que dan prueba la gran cantidad de bocetos conservados —un proceder habitual en el autor, como ilustran los casos de *Santa Isabel de Portugal* o *Los Compromisarios de Caspe*, por ejemplo—, finalizó *El pan bendito* [figura 30]. Como bien ha señalado García Guatas los referentes de esta escena tomada de la fiesta mayor de Castelserás, están en la pintura de Zuloaga o los hermanos Zubiaurre⁵⁶³. *El pan bendito* resume perfectamente la capacidad del regionalismo para recrear una escena del natural a través de un uso decorativo de la composición, la luz o el color, acorde con los principios del simbolismo. El mismo proceder que se observa en la obra de los citados Zubiaurre o en la pintura de equivalentes europeos como Charles Cottet.

Juan José Gárate, por su parte, se había trasladado a finales de 1912 a Madrid. Renunció para ello a su plaza de conservador en el Museo Provincial, que recayó entonces en Marín Bagüés, tras estrecha competencia con José Galiay. La marcha de Gárate, que se declaró incapaz de seguir luchando en un ambiente como el zaragozano⁵⁶⁴, debió de verse alentada por la segunda medalla obtenida en la *Exposición Nacional de Artes Decorativas con El Amor y las flores*, según recoge María Pilar López, en estrecha competición con el triunfador en el certamen: Eduardo Chicharro⁵⁶⁵. En Madrid tuvo una buena acogida con la exposición que celebró en el Salón Lacoste en 1913, a la que llevó sus paisajes del Monasterio de Piedra junto a una pequeña selección de retratos y pinturas inspiradas en Italia. De ahí surgieron encargos como el retrato de Segismundo Moret para la Cámara de Comercio⁵⁶⁶. En marzo de 1914 la revista *La Esfera* le fotografiaba en su estudio junto a su última obra, el retrato al pastel de la hija del general Borbón⁵⁶⁷.

También en Madrid se encontraba Justino Gil Bergasa que no había concurrido a las sucesivas exposiciones regionales. Sí que participó en la

563 GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, p. 73.

564 Según la carta enviada a la Academia de San Luis y recogida en: GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, pp. 67-68. Alude también el autor a la rivalidad mantenida entre Galiay y Marín por la plaza.

565 LÓPEZ, *Juan José Gárate...*, *op. cit.*, p. 64.

566 «Un retrato notable», *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 de febrero de 1914, p. 5.

567 LAGO, S., «Pintores y escultores», *La Esfera*, Madrid, 7 de marzo de 1914.



Nacional de 1912 —en la que también estuvieron Estevan, Félez y Oliver Aznar—, con *La abuela y la nieta* [figura 15], *Mercado en Ávila* e *Interior de un patio*; obteniendo una bolsa de viaje por parte del Ministerio de Instrucción Pública⁵⁶⁸. Llama la atención que la primera recoja los mismo tipos ansotanos que, ese mismo año, representó Sorolla en su *Abuela y nieta en el valle de Ansó*. Ambas obras fueron pintadas en Madrid. Pero fue *Mercado en Ávila* la obra que llamó la atención del crítico Madrizzy en *La Correspondencia de España*, quien, en lo sucesivo, dio puntual información de los avances del pintor⁵⁶⁹. En concreto, de cómo empezó a especializarse en el retrato aristocrático representando, entre otras, a las hijas de los condes de la Viñaza y de los marqueses de San Carlos de Pedroso. Dedicación que le obligaba a realizar viajes a localidades de moda entre su clientela como Biarritz.

En 1913, obtuvo una de las pensiones de estudios que ofrecía el Círculo de Bellas Artes, cuyos resultados mostró al tiempo que el otro becado, Juan Rodríguez Jaldón, el año siguiente. Coincidieron entonces dos exposiciones de Gil Bergasa en Madrid puesto que al mismo tiempo presentó cuarenta y

Figura 30. Francisco Marín Bagüés, *El pan bendito*, 1914. Ayuntamiento de Zaragoza.

568 *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 17 de julio de 1912.

569 MADRIZZY, «Gran Mundo. Crónicas de otoño», *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de octubre de 1912, p. 4.

siete cuadros en el Salón Iturriz. Estuvieron sus últimos retratos, incluyendo el de la señora Sáenz de Santamaría o el de la señorita de Argudín, así como el de Miss Florence Howel, traído de su reciente estancia en Inglaterra. Enrique Vaquer, desde *La Época*, señaló que se trataba todavía de una pintura de tanteo en la que aún no se observa la personalidad definitiva del artista⁵⁷⁰. La influencia de su maestro Chicharro era todavía patente. Especialmente en el grupo de obras que había pintado junto a este en Ávila en el verano de 1912. Presentó también un número importante de trabajos tomados en la localidad vasca de Bermeo, como *El despesque de la anchoa*, «de audaces contrastes de colores»⁵⁷¹, así como otras de temática aragonesa: *Los dos patios*, *El puente del Pilar*, *Una chica de Aragón* o la ya citada *La abuela y la nieta*. Ese mismo año Gil Bergasa, junto a otros aragoneses como Gárate, Llanas, Félez, Estevan y Barbasán, fueron seleccionados para participar en la exposición que la Asociación de Pintores y Escultores celebró en la ciudad inglesa de Brighton⁵⁷².

El regreso de Marín Bagüés de Italia, había permitido a García Condoy obtener la plaza de pensionado de la Diputación. Fue tras su solicitud, sin concurso previo, y gracias a los méritos que había demostrado en la convocatoria anterior⁵⁷³. La decisión generó no poco malestar entre los artistas zaragozanos y, todavía en 1915, *Paraninfo* aludía a cómo la envidia llevó a que se dijeran «mil y mil sandeces del pintor estudioso»⁵⁷⁴.

Su primer envío *Campesinos italianos*, tuvo tan buena acogida por parte de la Diputación de Zaragoza que fue inmediatamente colocado en el despacho de presidencia⁵⁷⁵. Esto pese a no ajustarse a las bases del concurso, que todavía insistían en la necesidad de remitir cuadros de historia⁵⁷⁶. El hecho de que fuera un pensionado provincial impedía que Condoy se alojara en la Academia Española de Roma, pese a que el nuevo director, Eduardo Chicharro, había expresado su intención de modificar el reglamento⁵⁷⁷. No

570 E. V., «Notas de arte. Exposición Gil Bergasa», *La Época*, Madrid, 6 de febrero de 1914, p. 3.

571 C. R., «Exposición Gil Bergasa», *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de febrero de 1914, p. 4.

572 «Asociación de Pintores y Escultores», *El Imparcial*, Madrid, 16 de abril de 1914, p. 5.

573 Archivo de la Diputación Provincial [A.D.Z.], legajo XIV-940, exp. 118. Carta remitida por Julio García Condoy al presidente de la Diputación el 8 de diciembre de 1912; y: A.D.Z., legajo XIV-940, exp. 118. Acuerdo de la Comisión de Fomento de 9 de diciembre de 1912 ratificado por la Diputación a 11 de diciembre de 1912.

574 LELAS-DEO, «De Arte. Julio García Condoy», *Paraninfo*, n.º 30, Zaragoza, 21 de mayo de 1915, pp. 6-7, espec. p. 6.

575 GOYENA, F., «Artistas aragoneses. Julio García Condoy», *El Noticiero*, Zaragoza, 5 de mayo de 1914, p. 1; y «Julio García Condoy», *Juventud*, n.º 13, Zaragoza, 31 de mayo de 1914, p. 7.

576 LELAS-DEO, «Arte. Julio García Condoy...», *op.cit.*

577 El archivo de la Academia conserva una carta del pintor catalán Manuel Humber en que pregunta a Chicharro sobre la cuestión que, al parecer, había expresado en una



Figura 31. Julio García Condoy, *Desnudo (La sdraiata)*, 1914. Colección particular.

llegó a hacerlo, pero sí que logró, tras obtener permiso del embajador español en Italia, que los pensionados provinciales expusieran en la Academia junto a los nacionales⁵⁷⁸. De modo que Condoy pudo mostrar un delicado *Desnudo* [figura 31] de herencia simbolista en la exposición que reunió a todos ellos en mayo de 1914, que recuerda trabajos de Ramón Casas o José María López Mezquita. Luis Torres se refirió algún tiempo después a los elogios que recibió por parte de la crítica extranjera⁵⁷⁹. En ese mismo artículo el artista reconocía a Anselmo Miguel Nieto como su referente pictórico, por encima de un Julio Romero de Torres cuyas obras contenían una «idea rara».

El estallido de la I Guerra Mundial, obligó a García Condoy a abandonar Roma en noviembre de 1914. Así lo anunciaba la revista *Paraninfo*, junto a una serie de alabanzas propias de un pintor ya consagrado.

Mientras tanto, en Zaragoza se daba a conocer Manuel León Astruc, un pintor que, aunque nacido en la ciudad, se había trasladado poco después a Pamplona y, más adelante, continuado su formación en la Escuela Especial de Pintura de Madrid. León Astruc resultó ganador de concurso

entrevista: Archivo de la Real Academia de España en Roma [A.R.A.E.R.], Correspondencia personal, Serie II, Dir. 5, Eduardo Chicharro (1912-1926), exp. 19, carta de Manuel Humbert a Eduardo Chicharro, s/f,

578 A.R.A.E.R, Serie III, Comunicaciones oficiales. caja 88, exp. 42, 1914, doc. n.º 5. Carta del conde de la Viñaza fechada el 27 de febrero de 1914.

579 TORRES, L., «Julio García Condoy. De la risueña melancolía de un artista joven», *Juventud*, n.º 44, Zaragoza, 17 de enero de 1915, pp. 8-9, espec. p. 8.

para anunciar las fiestas del Pilar de ese año, al que se había querido dar una relevancia nacional. Sin embargo, ante las obras enviadas, el jurado declaró desierto el premio⁵⁸⁰. Fue entonces cuando la Comisión municipal acordó que se eligiera un cartel entre los presentados y se dieran a su autor 500 pesetas⁵⁸¹. El elegido fue *De mi tierra*, de León Astruc. Uno de los primeros triunfos de un autor que, a partir de entonces, se convirtió en uno de los grandes especialistas nacionales en la elaboración de carteles. A lo largo de los años obtuvo victorias en concursos similares celebrados en Pamplona, Córdoba, Sevilla, Málaga, Burgos y, por supuesto, Zaragoza. Tal y como fue retratado por Luis Torres en *Juventud*, León Astruc era un artista errante, que se instalaba durante algunos meses en una ciudad, aprovechaba su carácter de novedad para obtener un buen número de encargos y después abandonaba el lugar⁵⁸². A finales de 1914, instalado en Zaragoza —donde ya había pintado algunas obras en 1912— y tras haber finalizado sus estudios en la Escuela Especial de Pintura de Madrid, realizó una pequeña exposición en el local de La Veneciana. Mostró retratos como el del concejal Estremera, así como estudios de mujer «llenos de gracia y de notas decorativas», que fueron calificados como «caprichos» de autor⁵⁸³.

Otros autores aragoneses se encontraban en un momento igualmente crucial. Si Ángel Díaz Domínguez se disponía a acometer su primera decoración para el Centro Mercantil —donde también estaba trabajando Félix Lafuente—, Rafael Aguado Arnal estaba a punto de iniciar su colaboración con el uruguayo Rafael Barradas. A todo ello nos referiremos en sucesivos apartados.

Paraninfo y la Exposición Regional de 1915

«Con buena voluntad y mucho compañerismo, nuestros artistas deben ir también hacia el florecimiento artístico regional, que cada día se va manifestando mejor en otras regiones y por ahora, según todos los indicios, se está poniendo a la cabeza en Cataluña»⁵⁸⁴, decía Luis Torres desde la revista *Juventud* en la primera información que publicó la prensa sobre la puesta en marcha de una exposición regional de arte. Señalaba también Torres que el humorista Joaquín Xaudaró, fue quien, a su paso por Zaragoza, planteó la idea de que se celebrara una exposición colectiva de arte durante las fiestas del Pilar. Él mismo ofrecía sus obras para que formaran

580 «Concurso desierto. Fiestas del Pilar», *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de julio de 1914, p. 1.

581 «El cartel de fiestas del Pilar», *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de julio de 1914, p. 1.

582 TORRES, «Cómo se triunfa...», *op. cit.*

583 «Notas. Manuel León», *Juventud*, n.º 42, Zaragoza, 20 de diciembre de 1914.

584 TORRES, L., «Los artistas locales. Iniciativas en puerta», *Juventud*, n.º 79, Zaragoza, 26 de septiembre de 1915, p. 4.

parte de ella. Los artistas aragoneses se sumaron rápidamente a la iniciativa y decidieron que sirviera para recaudar fondos para erigir un monumento a Goya. Ese deseo tantas veces frustrado.

Fue la primera vez que se habló de la futura exposición y también la única en que se habló de que hubiera sido idea de Xaudaró. Puesto que fueron los jóvenes de la revista *Paraninfo* sus principales artífices y quienes siempre figuraron como promotores e ideólogos. El propio Torres pertenecía a ese mismo ambiente, aunque no debió de ser uno de los más implicados en su puesta en marcha. Independientemente de quién tuviera la idea inicial, lo cierto es que la exposición supuso un paso de gigante respecto a iniciativas similares celebradas con anterioridad: una selección más cuidada de obras, una nueva sala de exposiciones, un montaje más moderno que no pasó desapercibido, la presencia de artistas foráneos...

El 7 de octubre *Paraninfo* informaba por primera vez de la iniciativa: «Queremos que esta exposición sea, no una más, sino algo que marque, siquiera sea débilmente, una pincelada de novedad, de interés, tal vez de orientación, para la futura vida artística regional»⁵⁸⁵. Se apelaba para lograr su objetivo a la colaboración de los artistas y también a la de posibles compradores, se anunciaba la presencia de Xaudaró, tras haber logrado vencer «alguna resistencia» por su parte, la de un joven pintor americano, Rafael Barradas, y se informaba de la intención de contar también con al menos un cuadro de Zuloaga. Esto último no fue posible.

Hubo que retrasar las fechas inicialmente previstas, del 14 al 28 de octubre, y finalmente se celebró entre el 17 y el 31 de ese mes. Se descartó la idea inicial de cobrar entrada y, como adelantábamos, supuso la inauguración de un nuevo espacio expositivo para la ciudad: los salones del Centro Mercantil. Si bien es cierto que hasta 1917 no volverían a utilizarse con ese fin. Según la foto de familia inmortalizada por *Juventud*, los organizadores, y en algún caso también expositores, fueron: Rafael Aguado Arnal, Augusto Alcrudo, Alberto Huerta Marín —por entonces estudiante de arquitectura en Madrid—, Ángel Abella, Miguel J. Alcrudo, Emilio Ostalé, Joaquín Xaudaró y Rafael Barradas [figura 32]. Todos ellos, incluido Xaudaró que también había firmado un artículo, vinculados a *Paraninfo*. Según *Diario de Avisos*, Xaudaró, Barradas y Ostalé, junto con Dionisio Lasuén y Miguel Ángel Navarro, formaron el jurado de selección⁵⁸⁶. Al parecer con un estricto criterio que rechazó un buen número de obras presentadas. En cualquier caso, los estrechos plazos de la convocatoria debieron obligar a más de uno a presentar obras de estudio no demasiado recientes.

585 «Nuestras iniciativas. Exposición regional de Arte», *Paraninfo*, n.º 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 4-5.

586 M, «Exposición regional de Arte», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 19 de octubre de 1915, p. 1.

Figura 32.
Organizadores
de la *Exposición
Regional de Arte* de
1915. De izquierda
a derecha: Rafael
Aguado Arnal,
Augusto Alcrudo,
Alberto Huerta (de
pie), Ángel Abella,
Miguel J. Alcrudo,
Emilio Ostalé,
Joaquín Xaudaró
y Rafael Barradas.
Revista Juventud,
7 de noviembre
de 1915.



Colaboraron en la iniciativa la Junta del Mercantil, que cedió el espacio; la Junta de Festejos dependiente del Ayuntamiento, que «subvencionó con una pequeña cantidad»⁵⁸⁷; la Diputación de Zaragoza, que proporcionó «lo necesario para el ornato del local»⁵⁸⁸; el conjunto de la prensa que dio cumplida información del acontecimiento; e incluso hubo compradores —a los que se había apelado desde el primer momento—, puesto que se vendieron, que sepamos, cinco obras de Xaudaró, una de Gil Bergasa, tres de García Condoy, una de Aparici y otra de Gascón de Gotor. En definitiva, toda una empresa regionalista en la que se vieron implicados los más diversos estamentos de la ciudad. La intención era fortalecer el panorama artístico de la región para contribuir al progreso general de la misma. Todos parecieron estar de acuerdo en la necesidad de acometer una empresa semejante. Al menos en un primer momento.

Una vez inaugurada estalló la polémica. Fue entonces cuando desde *Paraninfo* se denunciaron los ataques recibidos por parte de aquellos «ventrudos animales que se nombran *presidentes*, *directores*, *académicos*, *políticos* y demás seres irracionales», que tras asistir a la exposición «han soltado la espita de sus groserías, inasociables con la cordura»⁵⁸⁹. Pudo ser la

587 «Exposición Regional de Arte», *Paraninfo*, n.º 48, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 5.

588 «Exposición Regional de Arte», *Paraninfo*, n.º 50, Zaragoza, 8 de noviembre de 1915, p. 3.

589 «Exposición Regional de Arte», *Paraninfo*, n.º 49, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 8.

modernidad de algunas de las obras expuestas la que desató una reacción tan opuesta a la que se había mantenido hasta el momento, pero lo cierto es que el malestar entre los responsables de la revista era patente. Hablaron de una «hostilidad craneana» ante todo lo que tuviera que ver con «las nuevas manifestaciones del vivir», ya estuvieran relacionadas con el arte o, en definitiva con la «realización de ideas». Pero poco más sabemos sobre la naturaleza de ese enfrentamiento, puesto que el resto de la prensa —*Heraldo de Aragón, El Noticiero, Diario de Avisos de Zaragoza, La Crónica, Ideal de Aragón y El Diario de Huesca*—, no hizo sino felicitar a los «jóvenes redactores de *Parainfo*» —como se acostumbraba a denominarlos—, por los resultados obtenidos. Si hubo ataques, no quedaron recogidos por escrito.

En ese mismo número de la revista, Ángel Abella mantenía en otro artículo idéntica línea de denuncia. Lamentaba en su caso que, ante una empresa de regionalismo como la exposición, no hubieran contado con el apoyo de asociaciones como Amigos de Aragón, en un principio, nacidas con ese propósito. Y afirmaba: «Hay que tener presente que si se quiere conseguir algo en sentido regionalista no debemos *espantar* a nadie con ánimo decidido de inflexibilidades y, sobre todo, con las incongruencias que ocasione el no conocer los asuntos que se ventilan»⁵⁹⁰. En su caso, la queja, más que con cuestiones artísticas, tenía que ver con la incapacidad de acción del regionalismo aragonés, su falta de propuestas y de unidad operativa. E incluso contra la resistencia de determinados ámbitos a denominarse como tal. Abella, sin embargo, ofrecía su colaboración:

¿Quieren ustedes hacer algo por nuestra amada región?

Ahí va esta bofetada: ¡aquí estamos nosotros! Aquí tienen ustedes médula.

Y no chillen, no murmuren, no sonrían, muy señores nuestros. Acérquense despacio, vengán a nosotros y sin cuidarse de alturas peor o mejor ganadas, abracémonos y emprendamos la obra magna.

Y rompan plumas antes que escribir una sola idea, una sola frase que no sea de patriótica y regional dilección⁵⁹¹.

Sin duda, el regionalismo de la *Exposición Regional de Arte* de 1915 mostraba un talante mucho más avanzado que el de muchas de las iniciativas puestas en marcha hasta ese momento. Y aun de aquellas que habían quedado en meras propuestas. La propia inclusión entre los participantes de artistas ajenos al ambiente aragonés, daba prueba de ello. Y esta fue una de las razones principales del éxito. Desde *El Noticiero*, se saludó la idea porque con ello se evitaba convertir el acontecimiento en una muestra de «exagerado provincialismo»⁵⁹². Aunque también se señalaba que tal vez habría sido más apropiado prescindir en el título del vocablo «regional».

590 ABELLA, «Examinando críticas...», *op. cit.*, p. 6.

591 *Ibidem*, p. 7.

592 M., «Una exposición de arte», *El Noticiero, Zaragoza*, 9 de octubre de 1915, p. 3.

Hubo quienes no entendieron ese planteamiento, como Hermenegildo Estevan, que desde Roma criticó la inclusión de Xaudaró y Barradas, mientras faltaban importantes autores aragoneses; como él mismo⁵⁹³.

La exposición fue la expresión del buen hacer de una nueva generación que se alineaba en las filas del regionalismo en lo organizativo, y que, en lo plástico, se mostraba abierto a las novedades.

El auténtico triunfador de la muestra fue Joaquín Xaudaró, que no presentó sus conocidas notas humorísticas, sino pinturas realizadas durante una reciente estancia en París; en su mayor parte, representaciones femeninas. Figuraciones de herencia modernista, o que anunciaban la moda *déco*, que fascinaron a los cronistas y el público zaragozano por la calidad de su dibujo y la minuciosidad con que representaba encajes, bordados y demás detalles decorativos. En la línea de las que, a toda página y en color, mostró en publicaciones como *Blanco y Negro*. Xaudaró se encargó también de los carteles anunciadores dispuestos en las escaleras del Mercantil.

Igualmente sorprendieron las obras enviadas por otro humorista: Manuel Hernández «Tatito». Aunque no era de origen aragonés, Tatito se había formado como artista en Zaragoza. Había participado en las sesiones de modelo vivo del Ateneo y en la regional de 1912, si bien ya entonces se decantaba por la caricatura: «quiso pintar un desnudo de mujer clásico y acabó por hacer un dibujo airoso, raro, con tendencias futuristas»⁵⁹⁴. Sus notas cómicas aparecían por entonces en *El Toreo Aragonés* y después fue habitual en *Juventud* y *Paraninfo*. Sabemos por un artículo que le dedicó *Juventud* que hacia 1913 trató de poner en marcha, en colaboración con otros pintores jóvenes como Mariano Ara Burges, un periódico que no llegó a publicarse: *El Gran Futurista*, en cuyas páginas inéditas «derrochó habilidad, ingenio y humorismo»⁵⁹⁵. El título daba buena muestra de la voluntad modernizadora que inspiraba la iniciativa y genera la duda de qué tipo de imágenes idearon para ella Tatito, Ara y otros posibles colaboradores.

Poco más sabemos de su trayectoria. En junio de 1915 Lelas-Deo señalaba en *Paraninfo* que, en sus últimos dibujos, bebía de diferentes maestros españoles, incluso siendo estos antagónicos entre sí: por un lado Ricardo Marín, Moya del Pino, Alcalá del Olmo y Echea; por otro, Bagaría o López Rubio⁵⁹⁶. Al parecer planeaba por entonces realizar una exposición en Za-

593 ESTEVAN, H., «Los olvidados», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de diciembre de 1915, p. 4.

594 «Los ausentes. Manuel Hernández (Tatito)», *Juventud*, n.º 17, Zaragoza, 28 de junio de 1914, p. 5.

595 *Ibidem*.

596 LELAS-DEO, «Arte. Manuel Hernández, «Tatito», *Paraninfo*, n.º 33, Zaragoza, p. 7.

ragoza que no debió de tener lugar. Las crónicas que se ocuparon de su participación en la regional de ese año, destacaron en él la maduración de un estilo propio; siendo especialmente positiva la valoración que hizo Martín desde *Ideal de Aragón*⁵⁹⁷. Para entonces se encontraba ya en Madrid volcado en sus estudios de Topografía y planeaba colaborar con revistas como *Nuevo Mundo* o *Por Esos Mundos*. Ya en la década siguiente mostró sus ilustraciones en *Buen Humor* y *Flirt*. En Zaragoza volvió a exponer sus dibujos durante la regional de 1923.

Entre los pintores aragoneses, la presencia más controvertida fue la de Aguado Arnal. Expuso dos paisajes, uno de mayor tamaño que representaba el Canal Imperial y otro que era una vista de Zaragoza desde el Cabezo de Buenavista, así como un retrato masculino y una baturra. «M», desde *El Noticiero*, le señalaba como un pintor que buscaba en Aragón el asunto de sus cuadros y alababa especialmente sus baturras, añadiendo que las obras presentadas a la exposición no estaban entre lo mejor de su producción⁵⁹⁸. Todo parece indicar que Aguado se encontraba en un momento de cambio, en parte pero no únicamente, por su colaboración con Rafael Barradas, con quien había montado poco antes la *Sociedad de Affiches, Americanos Paraninfo*. Una Sociedad que se ofrecía para la realización de «Anuncios de arte —Carteles anunciadores— Programas ilustrados y toda clase de trabajos artísticos para la reclame moderna. Única Casa en España»⁵⁹⁹. Los anuncios ilustrados por Aguado para el Tónico y el Depurativo Belga que aparecieron en *Heraldo de Aragón*, en marzo y abril de ese año, muestran que este trabajaba en publicidad más o menos en las mismas fechas en que Barradas llegó a Zaragoza. Unos anuncios que también dejan en evidencia que la cercanía existente entre algunas de las portadas realizadas por Aguado y Barradas para *Paraninfo*, no suponía que Aguado hubiera asimilado, sin más, el estilo del uruguayo. Más bien al contrario, pues ya en ellos aparecía un uso de la línea similar al que mostró después en la revista, por ejemplo, en su anuncio para la perfumería Floraria del número 47.

Los riesgos que pudo asumir Aguado en las obras que presentó a la exposición, le pasaron factura. Respecto a su paisaje del Canal, Don Ramiro, crítico de *La Crónica*, encontraba «entonaciones caprichosas y absurdas», dando lugar a un conjunto que «carece de toda poesía»⁶⁰⁰. La obra pre-

597 MARTÍN, «Crónicas de Arte. La Exposición de Arte Regional», *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 3.

598 M., «De Arte. Una Exposición en el Casino Mercantil», *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de octubre de 1915, p. 1.

599 *Paraninfo*, n.º 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915. Volvió a aparecer en los números 49 y 50, pero ya sin los nombres de Aguado y Barradas.

600 DON RAMIRO, «De Arte. La Exposición de "Paraninfo"», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 1.



Figura 33. Rafael Aguado Arnal, *Canal Imperial (Zaragoza)*, c. 1915. Colección particular.

sentada por Aguado estaba tomada a la altura del puente de América, un punto de vista del que conocemos un *Canal Imperial (Zaragoza)* que pudo servir como trabajo preparatorio [figura 33]. Una obra realizada sin imprimación ni barniz y que carece de firma. Sorprende la audacia de la propuesta, que apenas muestra relación con el resto de la producción del autor y que pudo ser el resultado de la colaboración con Barradas. Hasta tal punto es evidente la influencia del uruguayo que incluso, como hemos apuntado recientemente, cabe inferir una posible intervención directa de este⁶⁰¹. No hay que olvidar que Barradas achacaba a Aguado no ser más atrevido en sus planteamientos; según recogió el crítico de *El Noticiero*⁶⁰².

En relación al retrato masculino presentado por Aguado a la exposición, Don Ramiro criticó su monotonía de color, mientras que, respecto a su *Baturra*, decía:

pertenece, en la estructura de su cuerpo, a ese género de fenómenos pictóricos, tipos ora abultados, ora reducidos, mas siempre absurdos y de pesadilla, que nada tienen de artísticos, si es que puede creerse que tengan algo de naturales. Sostiene sobre el halda un círculo brillante que quiere ser caldero, pero que da la impresión, cuando más de una bandeja. El cuadro, salvo en la indumentaria, es una equivocación⁶⁰³.

601 CASTÁN, A., «Tentativas de una imagen...», *op. cit.*, p. 45.

602 M., «De Arte. Una Exposición...», *op. cit.*

603 DON RAMIRO, «De Arte. La Exposición...», *op. cit.*



Figura 34.
Rafael Aguado
Arnal, *Baturra*,
1916. Colección
particular.

Conocemos una baturra pintada por Aguado que apoya un caldero en su cadera pero que, sin embargo, fue fechada por el autor en 1916 [figura 34]. No parece encajar con lo que Don Ramiro denominó como un «tipo de pesadilla», pero sí que muestra una simplificación de las formas que no se observa en otras figuras pintadas por Aguado en esos mismos años, acordes con un realismo más tradicional. Aunque el resultado dista notablemente del obtenido en el citado *Canal Imperial*, de nuevo cabría aludir a la influencia *barradiana*, en concreto, a los campos de color utilizados por este en obras como *Los emigrantes* (1912) o *Viejo catalán* (1914). Si este era el modelo seguido, el experimento no resultó, si bien es posible que, para entonces, Aguado estuviera tratando, precisamente, de desprenderse de esa influencia; totalmente ausente en su obra posterior.

Mucho más preciso era el dibujo utilizado por Julio García Condoy, y de ahí que la crítica destacara su dominio técnico, su verdad y clasicismo⁶⁰⁴. Justo lo contrario de Barradas, se decía desde *El Noticiero*⁶⁰⁵. Presentó un autorretrato, una serie de paisajes y vistas de ruinas clásicas traídas de Italia y el retrato de la bailarina rusa M. Vametzoff. Gustó especialmente su autorretrato [figura 18], casi una «fotografía iluminada»,

604 ROYO BARANDIARÁN, T., «Una exposición», *Juventud*, n.º 83, Zaragoza, 7 de noviembre de 1915, pp. 3-4, espec. p. 3.

605 M., «De Arte. Una Exposición...», *op. cit.*

que, en opinión de Torres, contenía «algo sugestivo que interesa y obliga a pensar»⁶⁰⁶. Desde luego hay en esta obra un estricto respeto a la tradición pictórica para nada extraño a la pintura española del momento. Más desapercibido pasó el retrato de la bailarina, apreciado por Condoy hasta el punto de haberlo enviado, junto a otro retrato femenino, a la Nacional de ese año. Ambos, según *Juventud*, cosecharon «calurosos elogios»⁶⁰⁷; aunque no fueron premiados.

El respeto a la tradición estaba también en las obras enviadas por Justino Gil Bergasa: tres retratos femeninos y algunos apuntes. Suponían su presentación en Zaragoza, con el aval de haber obtenido la pensión del Círculo de Bellas Artes y la atención que había recibido su exposición individual madrileña. Rojo lo calificó de maestro, destacando su categoría como retratista y los múltiples encargos que recibía en la capital⁶⁰⁸, mientras que Don Ramiro lo señaló como la principal figura de la exposición⁶⁰⁹. Los retratos que presentó eran el de su propia madre, *La dama de la mantilla* y uno de una mujer joven que Torres relacionó con Romero de Torres. Encontraba también en su pintura una fidelidad al natural «sin apelar a modernismos complicados», que, en su opinión, no podía resultar anticuada como algunos proclamaban⁶¹⁰.

En el capítulo de promesas, la mayor parte de la prensa se fijó, esta vez sí, en la participación de Ramón Acín. Sorprendió que en lugar de alguna de sus caricaturas, para entonces bien conocidas, enviara un paisaje. En realidad, un jardín que se relacionó de forma unánime con la pintura de Santiago Rusiñol; por quien el propio autor había expresado su admiración algún tiempo antes.

Menos atractiva resultó la participación de Marín Bagüés: una única obra y, según el parecer de buena parte de la prensa, de escasa entidad. Algunos lo vieron como un desaire. Marín no llevó a la exposición ni *Los Compromisarios de Caspe*, ni *El pan bendito* —las dos obras que había presentado a la Nacional—. Se apuntó que tal vez se debiera a su participación ese mismo verano en la exposición de la Academia Principal de Bellas Artes de Cádiz, donde envió esos dos trabajos junto a *Una del siglo pasado*, *Frutas de Aragón* y *Media figura*⁶¹¹. Tal vez las obras no regresaran

606 TORRES, «De Arte. La Exposición Regional», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1915, pp. 1-2.

607 TORRES, L., «En la Exposición de Bellas Artes. Los aragoneses laureados», *Juventud*, n.º 62, Zaragoza, 30 de mayo de 1915, p. 3.

608 ROYO, «Una exposición», *op. cit.*, p. 3.

609 DON RAMIRO, «La Exposición de “Paraninfo”», *La Crónica*, Zaragoza, 22 de octubre de 1915, p. 1.

610 TORRES, «De Arte. La Exposición...», *op. cit.*, p. 1.

611 *Catálogo de la exposición artística: celebrada en el mes de agosto de 1915. Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, Academia Provincial de Bellas Artes de

a tiempo. En su lugar mostró una «figura de gusto bizantino», que imitaba, según Torres, «las tablas románicas anteriores al Renacimiento». En su opinión, «una maravilla de entonación y un verdadero acierto de pintura decorativa», que tal vez podríamos relacionar con su *Baturra con mantón rayado* (1914)⁶¹² [figura 35].

Marín vivió como un nuevo fracaso la segunda medalla que obtuvo con *Los Compromisarios*. Lo que, según indica García Guatas, pudo contribuir a la crisis psicológica en que se sumió el pintor durante el año siguiente, que le llevó a abandonar por un tiempo la pintura y a residir durante unos meses en un sanatorio en Reus⁶¹³. Lo cierto es que diferentes publicaciones madrileñas —como *La Correspondencia de España*, *La Época* o *Nuevo Mundo*— habían destacado el interés de la pintura, aludiendo a las lecciones que tomaba de maestros como El Greco. El medio aragonés, por su parte, vivió como un triunfo su segunda medalla y se celebró un banquete en su honor y el de José Bueno —que obtuvo una de tercera clase—. Torres, desde *Juventud*, agradeció al pintor haber llevado sus obras a la Nacional, a su parecer, «siempre aragonesas, siempre regionalistas»⁶¹⁴.

El año siguiente, 1916, tuvo lugar una nueva exposición regional. Fue la primera vez en que los artistas aragoneses se presentaban como colectivo fuera de Zaragoza. Lo motivó la inauguración de la nueva sede del Centro Aragonés de Barcelona, en un edificio proyectado por Miguel Ángel Navarro. Todo un acontecimiento, tanto en Barcelona como en Zaragoza. Desde esta última se fletaron dos trenes especiales que transportaron a unos mil aragoneses entre autoridades y público. El acto oficial, celebrado el 7 de septiembre, arrancó con una marcha de la comitiva encabezada por los alcaldes de las tres principales ciudades aragonesas junto al de Barcelona, que recorrieron a pie la distancia que separaba la antigua de la nueva sede del Centro. Los actos festivos continuaron durante los días siguientes, entre ellos la apertura de la *Exposición Aragonesa de Bellas Artes*. Su preparación había llevado meses, al menos desde que, en febrero, medios como *Heraldo de Aragón* o *Juventud*, habían publicado el reglamento para participar. Los interesados debían correr con los gastos derivados del envío de las obras, si bien su devolución corría a cargo de los organizadores. Además, debían indicar tres precios: el de venta, el «de límite» —que no se haría público por lo que entendemos que sería el precio mínimo por el que estaban dispuestos a entregar la obra— y el de subasta, en caso de que

Cádiz, 1915. Información recogida en: GARCÍA LORANCA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara*, [Zaragoza], Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992, p. 179.

612 TORRES, «De Arte. La Exposición...», *op. cit.*

613 GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, pp. 73-77.

614 TORRES, L., «En la Exposición de Bellas Artes. Los laureados», *Juventud*, n.º 62, Zaragoza, 30 de mayo de 1915, p. 3.

Figura 35. Francisco
Marín Bagüés,
*Baturra con
mantón rayado*,
1914. Colección
particular.



finalmente se optara por esta vía. El 15% de los beneficios serían para el Centro Aragonés.

Lamentablemente, la exposición pasó algo desapercibida ante tan ambicioso programa de festejos. Sabemos que presentaron obras Marín Bagüés, García Condoy, Lafuente o Gárate, junto a miembros de la generación precedente como Oliver Aznar, Gisbert o Barbasán; además de artistas aragoneses radicados en Barcelona como Pallarés y Cayo Guadalupe; y de aficionados vinculados al Centro. También escultores como Florencio Cuairán, Claudio Mimó y Pablo Gargallo, y dibujantes como Sileno. En total 177 obras entre pintura, escultura y dibujos, junto con algunas muestras de joyería, orfebrería y muebles artísticos⁶¹⁵. Luis Torres, que no pudo viajar a Barcelona para verla, lamentó desde las páginas de *Juventud* el silencio informativo que acompañó a la muestra: «Un poquito de patriotismo, cuando se trataba de una fiesta pomposamente patriótica, no hubiera estado de más»⁶¹⁶.

615 *Boletín Extraordinario del Centro Aragonés de Barcelona*, Barcelona, 30 de septiembre de 1916, pp. 32 y 33.

616 «Los artistas aragoneses en Barcelona», *Juventud*, n.º 124, Zaragoza, 17 de septiembre de 1916, p. 4.

Entre la prensa catalana, García Condo y Marín Bagüés fueron los dos autores que despertaron mayor atención. *La Vanguardia* destacó sobre todo al primero que sabemos presentó, entre otras obras, su *Autorretrato*⁶¹⁷. Sin embargo, la revista *Vell i Nou* le consideró académico, demasiado minucioso y, en definitiva, frío⁶¹⁸. Una propuesta muy diferente a la de Marín Bagüés, quien, con *El pan bendito* o *Triando prescos*, interesó a ambos medios. Del resto, sabemos que Gárate envió su *Vista de Zaragoza*, además de *Cantares baturros*; o que Oliver Aznar presentó *Vino nuevo y teorías viejas*. Si bien cabe destacar el hecho de que Pablo Gargallo expusiera por primera vez como aragonés. Pocos años después, en la Hispano-Francesa de Zaragoza, sería incluido entre los catalanes. En esta ocasión, la calidad de sus «repujados en hierro», no pasó por alto al cronista de *La Vanguardia*.

El emocionismo de Rafael Barradas

Rafael Barradas fue la gran figura de la *Exposición Regional de Arte* de 1915. Aunque en ese momento no se supiera ver toda su relevancia, la estancia del pintor uruguayo en Zaragoza fue un auténtico revulsivo que no pasó desapercibido⁶¹⁹. Llegó a la ciudad tras haber visto y experimentado con el cubismo y el futurismo y, aunque no fue ese tipo de obras las que mostró al público, supo, ante todo, transmitir a los que tuvo cerca una nueva manera de entender el arte.

La historia es conocida. Barradas salió de Montevideo en agosto de 1913, viajó por Francia, Suiza e Italia y llegó a Barcelona entre principios de marzo y finales de mayo de 1914. A finales de ese año decidió emprender viaje a Madrid. A pie, por la falta de medios. Una odisea que dejó una huella importante en su obra según señalaba Martín —con toda probabilidad el periodista Pascual Martín Triep— desde *Ideal de Aragón*: las carreteras, junto con los claros de luna en invierno, se convirtieron entonces en «la nota más melancólica de su producción»⁶²⁰. A mitad de trayecto tuvo que parar en Zaragoza, donde convaleció, enfermo o agotado, en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia. En ese intervalo conoció a Simona Laínez, a la que siempre llamó Pilar, y con la que contrajo matrimonio el 14 de

617 «Aragón en Cataluña. Prosiguen los festejos. La Exposición de Arte», *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de septiembre de 1916, p. 2.

618 «Noticies», *Vell i Nou*, Barcelona, 1 de septiembre de 1916, p. 2.

619 A este respecto: LOMBA SERRANO, C., «Barradas en Aragón», en *Barradas. Exposición antológica: 1890-1929* [comisarios: Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 65-82; y GARCÍA GUATAS, M., «Barradas: *ars longa vita brevis*», *Artigrama*, n.º 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 49-69.

620 MARTÍN, «De Arte. Pérez Barradas», *Ideal de Aragón*, n.º 1, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

abril de 1915. El viaje de novios le llevó a visitar diferentes localidades de Aragón y Cataluña, donde pudo seguir conociendo unos tipos locales que había incluido en su pintura desde que llegó a España.

Por lo que sabemos, Barradas tardó algunos meses en incorporarse al ambiente artístico local, o al menos su presencia en la ciudad no fue recogida por la prensa hasta octubre de 1915⁶²¹. Fue entonces cuando empezó a colaborar como ilustrador con diferentes medios locales: el periódico semanal *Ideal de Aragón* y las revistas *El Pilar*, *Stadium* y, como se ha dicho, *Paraninfo*. Una nómina que da buena prueba de la variedad de ambientes con los que se relacionó el autor. Difícilmente podemos encontrar en la Zaragoza del momento dos medios tan antagónicos como *Ideal de Aragón* y la revista *El Pilar*. El primero, con el que colaboró esporádicamente⁶²², se constituyó en órgano de expresión de la izquierda radical, mientras que *El Pilar*, en la que sus dibujos acompañaron cuentos de diferentes autores⁶²³, era una revista dedicada a la devoción mariana. Si su relación con *Ideal de Aragón* y su entorno le llevó a establecer una estrecha amistad con figuras de pensamiento revolucionario como Ángel Samblancat o Gil Bel, su vinculación con el catolicismo zaragozano, que pudo arrancar durante su convalecencia, le permitió ilustrar dos libros: *Cuentos del Pilar*, de Joaquín Briz —recopilación de los cuentos que publicaba en *El Pilar*— y *Las aventuras del diablo* de Julio Ascanio. Cabe señalar que la temática religiosa no fue excepcional en su producción, ni un mero medio de sustento.

En cuanto a *Stadium*, tenemos constancia tanto de su existencia como de su vinculación con Barradas, a partir de una serie de artículos firmados por Quico Rivas⁶²⁴. Se trataba del órgano de expresión de la recién crea-

621 De la presencia de Barradas en Zaragoza tratamos en: CASTÁN CHOCARRO, A., «Primeras referencias a la vanguardia en la Zaragoza de 1915: Futurismo, cubismo y 'emocionismo' en la confluencia con Rafael Barradas», *Artigrama*, n.º 28, Zaragoza, Departamento de Hª del Arte, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 425-437; de donde tomamos buena parte de lo que sigue a continuación.

622 Puesto que no hemos tenido acceso a una colección completa del mismo, solo tenemos noticia de que sus dibujos aparecieran en dos ocasiones: «Abajo el flamenquismo!», *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 1; y «Rafael Romero Flores», *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 19 de octubre de 1916, p. 2.

623 Su colaboración con este medio fue analizada ampliamente en RUBIO JIMÉNEZ, J., «Rafael Barradas: un pintor vanguardista en Aragón», *El Bosque*, n.º 3, Huesca, Diputación de Huesca, 1992, pp. 83-98; si bien cabe añadir que sus ilustraciones volvieron aparecer en la misma a lo largo del tiempo. Así, tenemos constancia de que sus dibujos para el cuento *La vereda del cielo* —no citado por Rubio en su estudio—, se reeditaron en septiembre de 1935 («La vereda del cielo», *El Pilar*, Zaragoza, 28 de septiembre de 1935, pp. 6-7).

624 RIVAS, Q., «El retrato de mi abuelo», *ABC Cultural*, Madrid, 11 de octubre de 2001, p. 21; RIVAS, Q., «Andanzas del autor en Zaragoza», *ABC Cultural*, Madrid, 18 de agosto de 2001, p. 21; RIVAS, Q., «Del Lawn Tennis Club a la revista *Stadium*», *ABC Cultural*, Madrid, 25 de agosto de 2001, p. 14; y RIVAS, Q., «A los "chicos bien" no les salen las cuentas», *ABC Cultural*, Madrid, 1 de septiembre de 2001, p. 21.

da Federación Regional de Sociedades del Sport y en su primer número Barradas incluyó cuatro caricaturas que recogían a otros tantos jóvenes de la buena sociedad zaragozana vinculados a esta —Mariano Baselga (director de la revista), Vicente Bas, Emilio Bas y Francisco Rivas y Jordán de Urriés—. A partir de esta relación, se explica la exposición individual realizada por el pintor en el Lawn Tennis Club.

La incorporación de Barradas a *Paraninfo* coincidió con importantes cambios en la publicación, que no solo transformó su aspecto gráfico, sino también sus contenidos. Sin traicionar su planteamiento inicial de no ocuparse de política, religión, ni toros, se reorientó entonces hacia un regionalismo más comprometido socialmente. La llegada de Barradas supuso dar la bienvenida a un «futurista». Un término en el que Martín insistía dos días después desde *Ideal de Aragón*:

Pérez Barradas es futurista, que ya es decirlo todo. Barradas nos da la conciencia del futurismo real, de los nuevos derroteros de la pintura. Traslada al lienzo la impresión subjetiva de la Naturaleza, y por eso su pintura es eminentemente psicológica. Es un revolucionario consciente del inmenso porvenir que aguarda a sus renovaciones⁶²⁵.

El futurismo, en ambos casos, era definido como un modo de ver más allá de la apariencia, como sinónimo de una modernidad asentada en la subjetividad más absoluta. No hubo ningún intento de relacionar a Barradas con el movimiento italiano, ni mención alguna a Marinetti, el maquinismo o la velocidad. El propio pintor se autodenominó como futurista para remarcar su oposición a la Academia: «Las audacias de los futuristas molestan a los maestros (!!!) Ellos nos tachan de defectuosos; pero no tienen en cuenta que los jóvenes que estudian en las Academias, o se malogran o reniegan de ellas y hacen inauditos esfuerzos por olvidarlas... ¡cosa difícil!»⁶²⁶.

Pocos en Zaragoza conocían el verdadero significado del término. Tal vez aquellos que hubieran leído en la revista *Prometeo* la traducción del primer manifiesto futurista que hizo Ramón Gómez de la Serna en abril de 1909, o la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti que la misma revista publicó el año siguiente. Pero la difusión de ambos textos en España fue escasa. También pudieron conocer el futurismo los que viajaron al extranjero. En abril de 1914, Hermenegildo Estevan remitió a *El Noticiero* desde Roma un artículo en que aludía negativamente no solo al futurismo y al cubismo, sino también al divisionismo y al puntillismo⁶²⁷. Es decir, a todo aquello que presentara atisbos de novedad. Otros, como Marín Bagüés habían

625 MARTÍN, «De arte. Pérez Barradas», *Ideal de Aragón*, n.º 1, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

626 «Los futuristas. Rafael Pérez Barradas», *Paraninfo*, n.º 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, p. 6. Sabemos por *El Noticiero* (21 de octubre de 1915) que esta entrevista se la hizo Pedro Galán Bergua.

627 ESTEVAN, H., «Páginas de arte», *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de abril de 1914, p. 1.

mostrado una actitud más abierta y, como ha señalado García Guatas⁶²⁸, no solo pudo conocer en París durante el verano de 1911 la pintura de De-launay, sino que conservó toda su vida un catálogo de la exposición futurista celebrada en la galería Bernheim Jeune de París en febrero de 1912, con sus propias anotaciones. Julio García Condoy, más en la línea de Estevan, reconoció en una entrevista aparecida en *Paraninfo* que había visto el futurismo en Roma a través de exposiciones y conferencias, para concluir: «El futurismo es un engendro loco que no prosperará nunca porque no tiene razón de ser. Será todo lo ultramoderno que quieran, pero por eso mismo que no cuadra con nuestras demás leyes artísticas, debe ser excluido sin remedio»⁶²⁹. Nada en su obra, ni entonces ni después, contradujo sus palabras.

Para el resto, futurismo era únicamente sinónimo de modernidad, de ruptura, y para los más contrarios, un simple ejercicio de *snobismo* parisino. De algún modo, venía a sustituir al término «modernismo», tan utilizado desde el cambio de siglo con un sentido similar. Y eso que hubo quien tuvo claro que lo que Barradas mostró en la exposición de 1915 no era futurismo, sino otra cosa. Como «M.», desde *El Noticiero*: «...pasamos a “Pérez Barradas” que no es caricaturista, aunque haga caricaturas; ni futurista, aunque la gente llame “futurismo” a todo lo que no entiende, como antes “modernismo”; ni cubista...»⁶³⁰. O Royo Barandiarán quien, después de haber conocido en el extranjero las auténticas «aberraciones cubistas, futuristas y *pátistes*», reconocía el mérito contenido en los «destellos modernistas» de Barradas.⁶³¹

Llevó a la Regional de 1915 obras como *La tía curandera*, *Las exmujeres*, *Viejo catalán* [figura 36] o *Emigrantes*, pintada esta última antes de dejar Montevideo y que trajeron expresamente de allí su hermano Antonio, escritor, y su hermana Carmen, pianista. Si bien no llegó a exponerlas, quizá los más allegados conocieran las experimentaciones más vanguardistas del autor. De acuerdo con Ángel Abella: «Este artista, que no por ser desconocido temo calificarlo de genial, es un enamorado de la vida. En todo ve el color: en el sonido de las palabras, en la armonía de una sonata, en el ritmo del baile, en el ruido de un tranvía al deslizarse sobre sus rails. El cromatismo le enajena»⁶³²; en lo que parece una alusión a su interés por la representación del movimiento y el sonido a través de planos de color y aun a la introducción de gráficas en sus composiciones que sería habitual en su obra poco después.

628 GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, p. 61.

629 SUÁREZ DE PEÓN, J., «Hablando con García Condoy», *Paraninfo*, n.º 16, Zaragoza, 30 de enero de 1915, p. 4.

630 M., «De Arte. Una Exposición...», *op. cit.*

631 ROYO, «Una exposición», *op. cit.*

632 ABELLA, Á., «Pérez Barradas», *Paraninfo*, n.º 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 3-4, espec. p. 4.



Figura 36. Rafael Barradas, *Viejo catalán*, 1914. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

De un modo u otro, el medio zaragozano parecía ser el más hostil posible para un artista como Barradas. Abella, al menos, así lo entendía:

... aquí se sostienen las cosas en acrimosidades de palurdos porque créense sabios, que entienden todo, cuando lo que realmente les caracteriza es la insensibilidad para lo bello, la nesciencia de trogloditas a la que se hallan aferrados con la terquedad de buenos aragoneses. Si se hace algo nuevo necesariamente tiene que ser malo. Y casi todo lo nuevo resulta malo efectivamente por la oposición con conocimiento animal que hacen. No existe evolución⁶³³.

Pese a lo esperado, la reacción ante la obra de Barradas no fue adversa.

Ángel Abella puso por entonces en duda que, la bohemia, el ambiente que engendraba los artistas verdaderos, existiera en Zaragoza:

La Bohemia, desprestigiada y vilipendiada por una cohorte de escritorzuelos, ganapanes de la literatura que la adornan con el sambenito del escarnio. La Bohemia temida porque de ella salen los artistas de recios espíritus. Esa Bohemia me causaría alborozo encontrarla en Zaragoza. Sería como una patente de vida ver a la juventud agitar afanosamente el tirso clamoroso de la nueva epifanía. El orden, el método, el sistema, queda relegado a los hombres de ciencia, a

633 *Ibidem*, pp. 3-4.

los hombres de cerebro mediocre que quieren labrarse un porvenir yendo de esfuerzo en esfuerzo. Para los artistas verdaderos, vivir y vivir⁶³⁴.

De modo que tuvieron que ser los ambientes vinculados al regionalismo los que acogieron al pintor. Y los universitarios; con los que había entrado en contacto precisamente a través de *Paraninfo*. De hecho, el banquete que se celebró en su honor en noviembre de 1915, fue presidido por el Rector de la Universidad de Zaragoza, Ricardo Royo Villanova.

Tampoco la crítica le fue contraria. De los cuatro diarios locales que se ocuparon de su participación en la Regional, *La Crónica* fue el único en que se expresó una opinión negativa. Pero lo más sorprendente es que en todos ellos se explicó del mismo modo la plástica de Barradas. Desde *Diario de Avisos* se señalaba: «Pérez Barradas es un artista que cultiva con entusiasmo y mucho acierto la pintura emocionista. Él no pinta las cosas; pinta en el lienzo las emociones que en su alma sugieren aquellas. Las cosas nada suponen para él y siempre busca las relaciones que puedan existir entre ellas y las impresiones que producen»⁶³⁵.

Mientras que desde *El Noticiero*, se aclaraba: «...Barradas no pinta lo que ve, sino, la sensación o el pensamiento que aquello le sugiere»⁶³⁶. El propio Barradas lo había dejado claro: «yo exteriorizo mis emociones pintando, como podía hacerlo tocando el violón o el acordeón»⁶³⁷. Si bien la explicación más certera la daba Luis Torres en su crónica de *Heraldo de Aragón*:

Pérez Barradas es un pintor intelectual que pinta rápidamente después de haber pensado mucho en el espíritu de sus obras. Así en éstas no hay dibujo, ni modelado, ni un plan coherente en el colorido. Pero hay emoción; una emoción en la que tiene que poner mucho de su parte la sensibilidad del espectador y entonces va viendo algo que está en la vida íntima de la figura o del paisaje. Por eso llama el autor (que es americano) a su pintura, pintura emocionista⁶³⁸.

Barradas, tan dado a definir su propio lenguaje, acuñó un término específico para referirse a su pintura durante su estancia zaragozana: «emocionismo». Una nueva denominación que debemos sumar a la larga cadena de referencias enumerada en su día por Jaime Brihuega, señalando la posibilidad de que aparecieran otras nuevas⁶³⁹. Así ha sido.

634 ABELLA, Á., «La bohemia en Zaragoza», *Paraninfo*, n.º 51, Zaragoza, 17 de noviembre de 1915, p. 5.

635 M., «Exposición regional...», *op. cit.*

636 M., «De Arte. Una Exposición...», *op. cit.*

637 *Ibidem.*

638 TORRES, «De Arte. La Exposición Regional», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1915, pp. 1-2, espec. p. 1.

639 Señalaba Brihuega: «Mientras no aparezcan más referencias, cosa que no sería extraña, la lista es la siguiente: Futurismo, Simultanismo, Vibracionismo, Planismo, Cubismo, Ultraísmo, Clownismo, Anti-yoismo, Verticalismo, Fakirismo, Expresionismo,

No es de extrañar, por tanto, que una crítica zaragozana incapaz de explicar el contenido de las propuestas barradianas recurriera a los propios argumentos esgrimidos por este. Barradas no pintaba lo que veía, sino lo que sentía, y esa era la sencilla perspectiva desde la que el poco habituado público zaragozano debía enfrentarse a su pintura. Incluso la crítica negativa esgrimida por Don Ramiro en *La Crónica* insistía en esos mismos argumentos: «Es un emotivo, no da más que sensaciones, y en algunas obras las expone tan esfumadas, que cualquiera pensaría hallarnos ante un casi-cubista. (...) Y en este caso es más de lamentar, porque se adivina, de vuelta de aquellas logomaquias emotivo-pictóricas, que en Pérez Barradas hay un artista equivocado por afanes de originalidad»⁶⁴⁰. Lamentablemente, de su producción de ese año, apenas conocemos nada más que sus dibujos e ilustraciones.

De este modo, la importancia del paso de Barradas por Zaragoza no radica solo en el hecho de que presentara en la ciudad un tipo de pintura inédito hasta el momento, sino también en una labor casi pedagógica derivada de la variada red de contactos que supo establecer en pocos meses. Estos le demostraron su amistad facilitándole medios de expresión y espacios de exhibición; y haciendo suyas sus propias ideas. De ahí que, poco después, pudiera mostrar sus obras de forma individual en la sala del Lawn Tennis Club; un espacio que ni antes ni después, sirvió para este uso. La escasez de espacio, tal y como señala Concha Lomba, le hizo dividirla en dos tiempos, el primero entre los días 6 y 11 de diciembre, y el segundo entre el 12 y el 27⁶⁴¹.

La prensa volvió a hacerse eco de la exposición con crónicas en *El Noticiero* —que incluyó hasta tres referencias entre las que destaca la realizada por Sancho Izquierdo—, *Heraldo de Aragón*, *Paraninfo* o *La Crónica*. Es más, en este último medio, el único que le había sido contrario poco antes, su amigo Ángel Abella, asumió la labor. Y lo hizo concluyendo: «Este nuevo triunfo de Barradas le ha servido de espaldarazo y para que los *desbarradores* se hayan convertido en *barradistas*»⁶⁴².

Sabemos, por los citados artículos de Quico Rivas, del enfrentamiento en que terminó la relación entre Barradas y los que habían auspiciado esa exposición. La razón última debió estar en un desencuentro con los jóvenes de *Paraninfo*, a uno de cuyos artículos titulado «Una cosa “bien”», según *Stadium* difamatorio, dieron rápida respuesta. Lo cierto es que ya Abella, en su crítica a la exposición, no había dudado en calificar de «aristocrática»

Luz negra, Plástica del cartón, Espiritualismo»: BRIHUEGA, J., «Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española», en *Barradas*, *op. cit.*, p. 13-45, espec. p. 24.

640 DON RAMIRO, «De Arte. La Exposición...», *op. cit.*

641 LOMBA, «Barradas en Aragón...» *op. cit.*, pp. 71-72.

642 ABELLA, «En el Lawn Tennis...», *op. cit.*

a la Sociedad editora de la revista deportiva⁶⁴³. Estaba claro que se trataba de dos ambientes ideológica y económicamente opuestos y Barradas, en lugar de con los jóvenes burgueses de *Stadium*, se posicionó con los contestatarios de *Paraninfo*. Entonces llegaron los insultos y unas reclamaciones económicas por ambas partes en las que era evidente el conflicto de clase: «Si tuviéramos alguna autoridad con el Sr. Barradas —apuntaron los directivos del Tennis Club en su carta abierta— le recomendaríamos que, ya decidido a reclamar dinero por una exposición, siquiera que pida miles de pesetas. Pero ¡diez cochinos duros, Sr. Barradas!, ¡si cobra más una cupletista por enseñarnos las pantorrillas!»⁶⁴⁴. Mientras que a los responsables de la revista universitaria les achacaron tratar de monopolizar la intelectualidad aragonesa, así como querer «regenerar la patria con cuatro plumazos». Desde *Paraninfo*, aún hubo un contraataque, en el que se retrataba a sus contrarios de «nenes bitongos, aristocráticos ellos, cultísimos ellos, finitos también y también muy bien educaditos, en suma, lo mejorcito de las familias de tenderos más distinguiditos»; y se añadía que no pensaban dar nuevas respuestas a «gentes incapaces»⁶⁴⁵.

Puede ser que ahí quedara el enfrentamiento, pero las consecuencias fueron nefastas para el ambiente artístico zaragozano. *Paraninfo* dejó de publicarse, por esta u otras razones, en febrero de 1916; y Barradas, abandonó la ciudad en ese mismo mes, espoleado, todo parece indicar, por unas reclamaciones económicas a las que no podía hacer frente. La nueva exposición que planeaba celebrar en La Veneciana, ya anunciada por *Paraninfo*, nunca tuvo lugar⁶⁴⁶. Y ni tan siquiera pudo contar con un artículo de despedida.

Barradas regresó a Aragón entre 1923 y 1924, pero no a Zaragoza, sino a la localidad turolense de Luco de Jiloca, donde su mujer tenía familia. Buscaba mejorar de su enfermedad. Contaba todavía con amigos aragoneses como Benjamín Jarnés o Luis Buñuel. Quizá también el industrial Manuel Viñado, que había presentado a la *Exposición de Artistas Aragoneses* de 1921 una serie de esmaltes inspirados en dibujos del autor⁶⁴⁷. Pero el más atento fue Gil Bel, que le visitó en Luco de Jiloca y utilizó su ejemplo para dar noticia a los zaragozanos de la implantación del «arte nuevo», así como de los cambios que había vivido la propia obra del pintor: «Sí, el cubismo ha acabado como tal. Pero su obra gestora no termina. Dígalo, si no, Barradas»⁶⁴⁸.

643 Ibídem.

644 Recogido en: RIVAS, «A los “chicos bien”...», *op. cit.*

645 «Realidades y fantasías», *Paraninfo*, n.º 58, Zaragoza, 19 de enero de 1916, p. 6.

646 *Paraninfo*, n.º 59, Zaragoza, 26 de enero de 1916, p. 9.

647 APOLO, «Exposición de Arte Aragonés. Bellos oficios», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de diciembre de 1921, p. 1.

648 BEL, G., «PARECERES. Arte nuevo», *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de julio de 1924, p. 6.

En Luco, Barradas se centró en la representación de su entorno más cercano, en los habitantes del lugar y sus propios familiares. Dejaba así sus «ismos» anteriores y se adentraba en los planteamientos de la «vuelta al orden». Dio una nueva visión de los tipos del Aragón más profundo, muy diferente de la que se había ofrecido hasta ese momento. Imágenes desprovistas de cualquier rastro de pintoresquismo, en un intento, afirmó Gil Bel, de «recoger el alma de Aragón». Y continuaba: «¡Cómo me gusta lo que habla Rafel! También yo ando tras ese proyecto. ¡Qué bien! El encuentro se va haciendo misterioso. Rafel me hace seguirle. Ya por unos días no nos separamos. (...) AQUÍ, en el laboratorio —y no estudio— pasamos las horas. Rafel va pintando —mejor, tallando— Aragón y España. ¡Qué Aragón y qué España!»⁶⁴⁹.

Zuloaga y los artistas aragoneses

La intensa relación que Zuloaga mantuvo con Aragón se fundamentó en cuatro aspectos: sus ya referidas relaciones familiares; el descubrimiento del paisaje (y los tipos) de la región, cuestión también tratada; su veneración por la figura de Goya que le llevó a realizar toda una serie de acciones encaminadas a recuperar su memoria; y, por último, el magisterio directo que ejerció en toda una generación de artistas aragoneses.

Por lo que sabemos, su contacto con el ambiente artístico zaragozano se inició en el año 1903. Fue entonces cuando José Valenzuela la Rosa le dedicó en *Revista de Aragón* un extenso artículo: «El caso “Zuloaga”». Aunque la llamada «cuestión Zuloaga» no se bautizó como tal hasta que Francisco Alcántara utilizó la locución en un artículo aparecido en *El Imparcial* en 1910, lo cierto es que la polémica recepción de la obra de Zuloaga —fundamentalmente por la visión que daba de la sociedad española del momento—, fue un asunto de debate en la prensa especializada al menos desde que su obra *Víspera de la corrida* (1898) no fue admitida en el pabellón español de la *Exposición Universal de París* de 1900. Paralelamente, Zuloaga encadenaba un éxito tras otro en el circuito internacional.

Valenzuela no dudó en criticar en su artículo a la oficialidad artística española por el trato que daban a un autor de su prestigio —«es una prueba viviente de la estupidez que caracteriza a nuestra pedagogía artística»—, convirtiéndose así en uno de los primeros defensores de su obra en España —«Zuloaga es español por su nacimiento y por sus producciones. Es preciso que aquí se le estudie y se le admire»—. Al menos de una forma tan decidida. En esa misma estela renovadora, Valenzuela situó a otros autores

649 BEL, G., «Rafel y yo», c. octubre de 1924. Recogido en: DUEÑAS LORENTE, J. D. y GÓMEZ PICAPEO, J., *Gil Bel Mesonada. Obra periodística y literaria*, Zaragoza, Egido Editorial, 2000, pp. 140-141, espec. p. 140.



Figura 37. Ignacio Zuloaga, *Alquézar*, 1916. Colección Arango, Madrid.

del momento, como Joaquín Mir, Ramón Casas o Darío de Regoyos, que trataban de romper «con las formas cristalizadas de un arte viejo», sufriendo con ello el desprecio de «aquellos hombres sesudos, que no conciben otro mundo distinto del que ellos ven con sus ojos viciados por el prejuicio y la falsilla»⁶⁵⁰.

El artículo suscitó una rápida respuesta por parte de Zuloaga que envió a Valenzuela, al que no conocía, una carta de agradecimiento que fue publicada parcialmente por *Heraldo de Aragón* algo después; coincidiendo con el banquete-homenaje que un grupo de artistas tributó a Zuloaga en Madrid en diciembre de 1904⁶⁵¹. En su carta afirmaba: «Es usted el primero en España que se ha atrevido a romper el silencio que me aislaba y no puedo menos de agradecer esa buena acción»⁶⁵². Y aludía también al paulatino despertar de una «escuela joven» de pintores en la que empezaban a vislumbrarse «otros ideales»; aquella a la que pronto querrían sumarse los artistas aragoneses.

En noviembre de 1912 el diario *La Crónica* contaba que Zuloaga había pasado por Zaragoza, donde acudió al establecimiento del «artista

650 VALENZUELA LA ROSA, J., «Arte Moderno. El caso “Zuloaga”», *Revista de Aragón*, Zaragoza, noviembre de 1903.

651 «Madrid», *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 1904, p. 3.

652 «De Arte. Una carta de Zuloaga», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de diciembre de 1904, p. 1.

restaurador» y anticuario Hermenegildo Villagrasa⁶⁵³. Allí conoció a Rafael Aguado Arnal, quien transmitió el encuentro al periodista Almaral. Zuloaga expresó su deseo de colocar en la casa natal de Goya en Fuendetodos, una lápida similar a la que había dispuesto en 1907, por propia iniciativa, en la vivienda de Burdeos donde el pintor había fallecido. Villagrasa y Aguado se ofrecieron a colaborar en la empresa en nombre de los artistas aragoneses. Zuloaga quedó en hacerse cargo del coste, o de la parte que quedara tras abrir una suscripción popular, mientras que la gestión quedó en manos de estos. Villagrasa y Aguado viajaron a Fuendetodos para examinar la vivienda y Aguado tomó un apunte de la misma que envió a Zuloaga. Este le agradeció el gesto en una carta que fue publicada por *La Crónica* y *La Correspondencia de España*⁶⁵⁴. La iniciativa siguió su curso, de modo que Dionisio Lasuén diseñó la lápida a colocar, y para que Zuloaga pudiera acudir a la inauguración, se decidió retrasar esta hasta el 4 de mayo de 1913⁶⁵⁵.

La inauguración se convirtió en todo un acontecimiento pese a que, según señalaba Fernando Soteras desde *Heraldo de Aragón*, Zuloaga había pedido discreción al respecto⁶⁵⁶. Es más, indicó que huiría de cualquier acto de carácter oficial, por lo que el alcalde de Fuendetodos, Benito Corzán, fue la única autoridad presente. Por lo demás, fue una reunión de artistas y amantes del arte a la que acudieron Villagrasa, Aguado y Lasuén, junto a otros como Marín Bagüés, Félix Lafuente, Santiago Pelegrín, Emilio Ostalé, Luis Torres o Antonio González. Viajó también hasta Zaragoza el pintor Pablo Uranga. Zuloaga aprovechó entonces para expresar públicamente su deseo de que la vivienda, en la que todavía habitaba una anciana descendiente de Goya, se convirtiera en escuela o pequeño museo, y ofreció 500 pesetas para su compra⁶⁵⁷.

Para entonces Zuloaga contaba ya con una larga nómina de incondicionales en Zaragoza; de modo que no había espacio para cuestionar su pintura. Ni su patriotismo, discutido según Soteras por «cuatro pintamonas de tres al cuarto». En esa misma línea se afirmaba desde *Arte Aragonés* que su obra representaba «una fuerte y elocuente protesta de españolismo, de patriotismo sincero»⁶⁵⁸. Los estrechos vínculos entre el ambiente artístico

653 ALMARAL, «In memoriam. Zuloaga y la casa de Goya», *La Crónica*, Zaragoza, 22 de noviembre de 1912, p. 4.

654 «La casa de Goya», *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 de febrero de 1913, p. 1.

655 Zuloaga solicitó el cambio de fechas a través de una carta enviada a Hermenegildo Villagrasa el 31 de marzo de 1913. Recogida en PICAZO, E., «Zuloaga, un peregrino del arte», en *Zuloaga en Fuendetodos*, *op. cit.*, pp. 41-49, espec. p. 44.

656 SOTERAS, F., «Colocación de la lápida a Goya, en Fuendetodos», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de mayo de 1913, p. 1.

657 OSTALÉ TUDELA, E., «Arte. La casa olvidada», *Paraninfo*, n.º 9, Zaragoza, 4 de diciembre de 1914.

658 «Homenaje a Goya en Fuendetodos», *Arte Aragonés*, n.º 3, Zaragoza, 1913.

local y el pintor vasco estaba sellados y, en lo sucesivo, se recurriría a su colaboración en diferentes iniciativas⁶⁵⁹.

Los trámites para adquirir la casa siguieron adelante. A este fin se dedicó lo recaudado por los artistas aragoneses durante la fiesta goyesca de la exposición regional de 1913. Si bien el proceso se dilató en el tiempo, tal y como recordaba Ostalé Tudela desde *Juventud* en marzo de 1915⁶⁶⁰. Se contaba con el dinero —a las cifras citadas hay que sumar la ofrecida por la Diputación de Zaragoza, así como lo recaudado por Zuloaga entre sus amigos parisinos—, de modo que solo faltaba proceder a la adquisición. Esta fue anunciada por *Heraldo de Aragón* apenas un mes después⁶⁶¹. Luis Torres recordó poco después las importantes trabas administrativas a las que tuvieron que enfrentarse Zuloaga y Aguado —por ser los más implicados— durante el proceso⁶⁶². La adquisición, en opinión de Torres, debía contribuir a recuperar para los artistas aragoneses los «sedimentos de aquella escuela artística tan personal de Goya». No en vano, la personalidad de Goya no era sino «un producto del paisaje que vivió mientras el hombre adquiría consistencia»; de acuerdo con las ideas expresadas por el francés Taine y retomadas por el regionalismo.

Zuloaga regresó a Zaragoza en el mes de noviembre para firmar las escrituras, momento de su célebre encuentro con Barradas en la redacción de *Paraninfo*. Según Ángel Abella, puso una única objeción a la pintura del uruguayo: «Poca pintura usa usted, mi amigo»; a lo que el aludido respondió: «La precisa, la precisa nada más»⁶⁶³. Fue también entonces cuando se dio a conocer por primera vez la intención de Zuloaga de celebrar una exposición de sus obras en Zaragoza⁶⁶⁴. Algunos meses después, en marzo de 1916, Valenzuela la Rosa ya daba noticia de los preparativos desde *Juventud* y *Heraldo de Aragón*⁶⁶⁵. Para entonces la Junta del Museo había cedido uno de sus salones y ya se hablaba de inaugurar en el mes de mayo. Al mis-

659 La más inmediata fue el intento por parte de la Sociedad Económica de Amigos del País y la Sección de Arte del Ateneo de erigir un monumento a Goya. Se creó una comisión de la que Zuloaga fue vocal, llegando a presidir una reunión de la misma en uno de sus viajes a Zaragoza: «El monumento a Goya», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de febrero de 1914, p. 1.

660 OSTALÉ TUDELA, E., «Muy en serio. La casa de Goya», *Juventud*, n.º 53, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 12.

661 «La casa de Goya», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de abril de 1915, p. 1.

662 TORRES, L., «Goya y los pintores aragoneses» *Juventud*, n.º 60, Zaragoza 9 de mayo de 1915, pp. 4-5.

663 ABELLA, Á., «Barradas con Zuloaga», *Paraninfo*, n.º 52, Zaragoza, 26 de noviembre de 1915, p. 11.

664 OSTALÉ TUDELA, E., «Zuloaga por Aragón», *Paraninfo*, n.º 52, Zaragoza, 26 de noviembre de 1915, p. 7.

665 VALENZUELA LA ROSA, J., «Una exposición», *Juventud*, n.º 100, Zaragoza, 19 de marzo de 1916; y «Por nuestro arte. Los amores de Zuloaga», *Heraldo de Aragón*, 20 de marzo de 1916, p. 1.

mo tiempo, Zuloaga había expresado su intención de no exponer en solitario sino de hacerlo junto a los artistas zaragozanos, «a quienes impulsa y estimula para que funden lo que llama él la escuela pictórica de Fuendetodos»⁶⁶⁶. De forma implícita quedaba en sus manos el papel de guía.

Aunque la iniciativa partía del propio Zuloaga, pronto se implicaron diferentes instituciones. El Ayuntamiento de Zaragoza realizó unos jardines frente al edificio del Museo; el gobernador civil de Zaragoza prestó fuerzas de la Guardia Civil para que custodiaran los cuadros día y noche⁶⁶⁷; la Diputación de Zaragoza corrió con el gasto de unos soportes para los anuncios publicitarios⁶⁶⁸; y la Academia de San Luis se comprometió a mantener abiertas las salas y a que el ticket de entrada permitiera visitar todo el edificio⁶⁶⁹, siempre que los gastos de personal derivados corrieran a cuenta de los organizadores⁶⁷⁰. La decisión fue acertada dado el éxito de visitantes, cifrado por Concha Lomba en 14.000 personas; un número impensable para el museo hasta ese momento⁶⁷¹.

El 7 de mayo Zuloaga y Pablo Uranga llegaron a Zaragoza. Ostalé le dio la bienvenida desde *La Crónica*, con una loa en la que lo comparaba con Goya —«los dos pintores de nuestra raza»⁶⁷²—, y lo calificaba de maestro de los artistas aragoneses. Llamaba al público a visitar la exposición y pedía a las mujeres que lo hicieran con mantones de Manila y mantillas, entonando así «un himno a nuestra independencia». Un tono ponderativo acorde con lo que se concibió como una celebración de españolidad y aragonesismo.

La inauguración oficial tuvo lugar el 13 de mayo, si bien el día anterior había tenido lugar una presentación para la prensa, artistas y algunos aficionados. Zuloaga acudió a la primera pero evitó la segunda, con la excusa de tener que trasladarse a Fuendetodos para supervisar la marcha de las obras de las escuelas. Sí que estuvieron artistas como José Pinazo y José María López Mezquita, así como el crítico José Francés. Fue un acontecimiento de relevancia nacional, puesto que se trataba de la más ambiciosa presentación de obras de Zuloaga celebrada en España hasta el momento. La polémica que generaba la obra de Zuloaga, como había advertido Ramón Pérez de Ayala en 1914, venía acompañada del casi total

666 VALENZUELA, «Por nuestro arte...», *op. cit.*

667 OSTALÉ TUDELA, E., «De Arte. Exposición Zuloaga», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de mayo de 1916, p. 3.

668 A.D.Z., Legajo XIV-945, expediente 73.

669 OSTALÉ TUDELA, E., «De arte. Exposición aragonesa», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1916, p. 4.

670 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25*, Sesión del 11 de mayo de 1916.

671 LOMBA SERRANO, C., «La exposición Zuloaga y los artistas aragoneses», *Museo de Zaragoza: 150... op. cit.*, pp. 113-117, espec. p. 113.

672 OSTALÉ TUDELA, E., «Ignacio Zuloaga y Zabaleta. Bienvenida», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 9 de mayo de 1916, p. 1.

desconocimiento de esta, puesto que se había visto únicamente a través de reproducciones⁶⁷³. Zuloaga se decidió por exponer en Zaragoza antes que en Madrid, Barcelona o Bilbao, lo que atrajo a la ciudad a no pocas personalidades. Los principales favorecidos con este gesto fueron los artistas aragoneses. Y la ciudad se lo agradeció entregándole la medalla de oro que le había sido concedida por iniciativa del diario *La Crónica de Aragón*⁶⁷⁴. El clima era de euforia general y, durante el mes que permaneció abierta la exposición —hasta el 18 de junio—, se celebraron conferencias⁶⁷⁵, conciertos en el patio del museo y, finalmente, una «gran fiesta española» acompañada por una rifa de obras donadas por Uranga, Díaz Domínguez y Marín Bagüés, con el fin de recaudar fondos para las escuelas de Fuentetodos. La ambientación musical, como no podía ser de otra manera, se centró en el repertorio de Albéniz y Granados.

La selección de obras realizada por Zuloaga suponía un recorrido por toda su trayectoria. En total veinticinco pinturas entre las que estaban algunas de las más conocidas del autor, como *La víctima de la fiesta*, *El Cristo de la Sangre*, *Ídolos futuros*, *Retrato de Maurice Barrés*, *Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles*, *Torerillos de invierno*, *Retrato de Larrapidi*, *La del clavel rojo* y *La del loro azul*. Estos dos últimos, desnudos, causaron cierta polémica. Luis Torres señaló que se mostraban en un cuarto cerrado y sin apenas luz por la pacatería de la organización⁶⁷⁶. Ostalé, por su parte, quiso aclarar que fue precisamente esta la que insistió en traer esas obras a Zaragoza y que si se mostraron en cuarto aparte fue por falta de espacio⁶⁷⁷. Al hablar de la organización, Ostalé se refería en realidad a Antonio González Zapatero, íntimo amigo de Zuloaga —como demuestra la profusa correspondencia que mantuvieron durante años— y quizá la razón última por la que este mostró su obra en Zaragoza. Formado en la Escuela Especial de Pintura de Madrid, González Zapatero fue un pintor aficionado que se hizo cargo de la cátedra de pintura del Ateneo y posibilitó la organización de sus clases de modelo vivo; además de participar en algunas muestras regionales. González era también uno de los hermanos que heredó la tienda de muebles en la que tuvieron lugar las primeras exposiciones individuales

673 PÉREZ DE AYALA, R., «La España de Zuloaga», *Gran Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1914.

674 X., «Aragón e Ignacio Zuloaga», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 30 de marzo de 1916, p. 4.

675 Durante la inauguración Valenzuela impartió la conferencia *¿Quién es Zuloaga?*, y durante las siguientes semanas intervinieron José Francés (*Goya y Zuloaga*), Mariano Baselga (*Lo cursi en el arte*), José García Mercadal (*Ignacio Zuloaga, pintor de España*), Joaquín Jimeno Riera, Manuel Abizanda (*Los pintores aragoneses*) y Hermenegildo Estevan (que envió desde Roma un trabajo sobre los frescos de Goya en el Pilar).

676 TORRES, L., «Zuloaga y sus obras. Comentarios a la Exposición II», *Juventud*, n.º 109, Zaragoza, 21 de mayo de 1916, pp. 3-4, espec. p. 3.

677 OSTALÉ TUDELA, E., «Lienzos y artistas de la Exposición», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 17 de junio de 1916, p. 1.

de la ciudad a principios de siglo. Cuando Miguel Viladrich lo retrató en 1918, tituló su obra *El mueblista de Zaragoza*. En la organización de la exposición colaboró con el barón de Aréyzaga, siendo ambos nombrados por la Academia de San Luis académicos correspondientes por el trabajo desempeñado⁶⁷⁸. Por cierto que la Academia quedó tan complacida con la exposición que decidió implicarse en el futuro en otras iniciativas similares. Incluso creó una comisión encargada de disponer los objetos en los salones del museo de modo que fuera sencillo retirarlos en el futuro. De nada sirvió.

La recepción de la obra de Zuloaga en el medio zaragozano partía del clima de exaltación de su figura que se había fraguado durante años. Incluso la conservadora Academia de San Luis encargó a uno de sus miembros, el pintor Luis Gracia Pueyo, que realizara un exhaustivo análisis de cada una de las obras expuestas. Este, pese a afirmar en su informe que personalmente nunca seguiría la escuela «zuloaguesca», se declaró un completo admirador de su trabajo⁶⁷⁹. Ni siquiera la oficialidad zaragozana estaba dispuesta a cuestionar su visión de España. Desde la prensa, Torres destacó su capacidad para convertir a sus personajes en símbolos, así como «su trágica visión de los fondos» en los que encontraba a «un país alegre que llora»⁶⁸⁰. Valenzuela, por su parte, le señaló como un superador de la técnica impresionista, alabando que no fuera un copista servil de la naturaleza, llamando la atención sobre la gran cantidad de seguidores con que contaba⁶⁸¹. Todo fueron elogios. Tan solo se alzó una voz discordante, la del escritor José Viana Cólera en las páginas de *Diario de Avisos*. Lo hizo en una serie de cinco artículos en los que comenzaba señalando las diferencias entre el modo en que Goya hacía uso de la sátira y cómo lo hacía Zuloaga. Para alinearse después con aquellos que consideraban su visión de España como un falseamiento de la realidad. Una representación de la decadencia del pueblo español de la que Zuloaga terminaba participando: «El pueblo español decae por lo mismo que decae el arte: Por falta de ideales nacionales, y por falta de ideales artísticos»⁶⁸². Y, respecto a la posibilidad de que se convirtiera en guía de la nueva generación, consideraba que sus seguidores morirían con él, puesto que «los casos de un pesimismo tan morboso no son el patrimonio de nuestra raza»⁶⁸³.

678 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25*, Sesión del 18 de junio de 1916.

679 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25*, Sesión del 21 de mayo de 1916.

680 Aunque el artículo no aparece firmado es el primero de una serie escrita por Torres: «Zuloaga y su obra. Comentarios a la exposición», *Juventud*, n.º 108, Zaragoza, 14 de mayo de 1916, pp. 3-4, espec. p. 3.

681 VALENZUELA LA ROSA, J., «Notas de Arte. Las obras de Zuloaga», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo de 1916, p. 1.

682 VIANA CÓLERA, J., «La sátira de Zuloaga. Goya y Zuloaga IV», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de junio de 1916, p. 2.

683 VIANA CÓLERA, J., «Crónica de Arte. Resumen y conclusión», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 4 de junio de 1916, p. 1.

La reacción desde otros medios fue inmediata e incluso el propio *Diario de Avisos* terminó por incluir una nota de felicitación al pintor y publicar también un artículo firmado por López Pinillos en *Heraldo de Madrid* con un planteamiento contrario al de Viana⁶⁸⁴. Pero el más directo fue el dibujante Mariano Ara Burges, participante en la propia exposición, que cuestionó la capacidad de Viana para actuar como crítico. Y acudió para la defensa de Zuloaga a autores de reconocido prestigio como Santiago Rusiñol o Ricardo del Arco. Este último, en una crítica aparecida en *El Liberal* madrileño y *El Diario de Huesca* afirmaba: «Los artistas deben ir en peregrinación a Zaragoza a admirar la obra de Zuloaga, completa y vigorosa, y todos a estudiar al heredero directo de Goya⁶⁸⁵. También Dionisio Lasuén apuntó a la falta de capacitación del escritor para ejercer de crítico, y más para hacerlo contra un artista no solo generoso con los aragoneses, sino también laureado internacionalmente⁶⁸⁶. Otro escritor, Luis López Allué, alabó de la pintura de Zuloaga precisamente el tono crítico que presentaba contra la España más tradicional, especialmente, en el «rictus de imbecilidad» que asomaba en los jóvenes toreros de *Ídolos futuros*⁶⁸⁷.

Más allá del interés que suscitaba la obra de Zuloaga, su llegada a Zaragoza fue entendida como una llamada a los jóvenes para que salieran de su letargo. Así lo entendió por ejemplo Valenzuela, que insistía, una vez más, en la «letal atmósfera de indiferencia y menosprecio» que debían sufrir los artistas locales⁶⁸⁸. Luis Torres, por su parte, esperaba que la exposición fuera un instrumento para el desarrollo regional: «Prescindiendo un poco del centralismo y sin llegar, ni menos pensarlo, a separatistas, podemos continuar haciendo mucha labor regional»⁶⁸⁹. Mientras que Juan José Lorente, director por entonces de la revista *Juventud*, no dudó en hablar de un «vigoroso renacimiento» de Aragón: «El arte languidecía de un modo alarmante; los artistas, heridos por el desamor de los suyos, o tenían que huir de esta tierra inhospitalaria, o tenían que resignarse a esconder sus ansias de idealidad en los afanes de una vida vulgar y prosaica. Ahora empieza a operarse una reacción consoladora»⁶⁹⁰.

684 Como ya indicó Chus Tudelilla en: TUDELILLA, C., «Las señales del guía. La influencia de Zuloaga en el arte aragonés de principios de siglo», en *Zuloaga en Fuentetodos...*, *op. cit.*, pp. 51-61, espec. p. 57.

685 DEL ARCO, R., «Impresiones artísticas. La Exposición Zuloaga», *El Diario de Huesca*, Huesca, 7 de junio de 1916, pp. 1-2, espec. p. 1.

686 LASUÉN, D., «Algo de Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de junio de 1916, p. 1.

687 LÓPEZ ALLUÉ, L., «En la Exposición Zuloaga. Impresiones de un profano», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1916, pp. 1-2.

688 VALENZUELA LA ROSA, J., «Notas de Arte. Los pintores aragoneses en la Exposición Zuloaga», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1916, p. 1.

689 TORRES, L., «La Exposición Zuloaga», *Juventud*, n.º 107, Zaragoza, 7 de mayo de 1916, p. 3.

690 LORENTE, J. J., «Renacimiento», *Juventud*, n.º 110, Zaragoza, 28 de mayo de 1916, pp. 1-2, espec. p. 1.

Para concluir: «Adelante jóvenes. El hielo está roto. El resurgimiento artístico se ha iniciado. A vosotros toca proseguirlo». En definitiva, una exposición de relevancia nacional convertida desde los medios locales en una empresa regionalista.

Pese al éxito señalado por las diferentes crónicas, lo cierto es que la participación de los artistas aragoneses distó de ser brillante. En parte porque algunos de los más destacados no acudieron con obras inéditas. De los artículos que les dedicó la prensa local el más lúcido fue el firmado por Ostalé Tudela, en el que diferenciaba entre dos grupos de autores que encarnaban dos modos diferentes de enfrentarse al hecho artístico. Una clasificación que establecía una clara ruptura entre dos generaciones: la de los autores del regionalismo y la anterior; sin pasar por alto la capacidad de veteranos como Félix Lafuente para evolucionar hacia lenguajes más avanzados, así como el estancamiento que se había producido en la obra de otros más jóvenes como Gárate. Además de este último, entre los que mantenían una «estética ramplona, rudimentaria (...) que fue consagrada a mediados del siglo pasado» situó a Estevan, Gracia, Casanova, Bayod, Oliver Aznar, Pallarés e Ñíngo⁶⁹¹. Mientras que entre los que representaban una estética moderna, acorde con el nuevo siglo y sus avances, —«científica» la denominó—, enumeraba a Marín Bagüés, Díaz Domínguez, Gil Bergasa, Aguado, García Condoy, De Gregorio, Cayo Guadalupe, Ara Burges, Lafuente y Murillo:

El otro grupo está formado por los que trabajan con el afán de superar, de hacer algo más de lo que otros hicieron.

Tienen una nueva estética científica, que unen a los clásicos modelos del arte y estudian todo lo bueno que se creó hasta que se notó la decadencia, sin despreciar ninguna tendencia ni época.

Poseen ese secreto de la ciencia moderna que se ha hecho pasar del conocimiento estático al dinámico, apreciando la hermosura y precisión de las formas. Admiten toda clase de épocas, lo que se resisten admitir es a pintores como Martínez Abades, o un Garnelo.

En definitiva, vinculaba Ostalé la estética moderna al conocimiento de las «propiedades geométricas de la forma» y «las leyes de generación matemática», abogando de ese modo por la depuración formal, la eliminación de excesos retóricos y la delectación preciosista propia de determinadas fórmulas decimonónicas.

José Francés, desde la revista *La Esfera*, subrayó que en Aragón, como en el resto de regiones españolas, estaban en la juventud «las felices pruebas del actual renacimiento artístico»⁶⁹². Clave en ese proceso había sido

691 OSTALÉ TUDELA, E., «Lienzos y artistas de la Exposición», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de junio de 1916, p. 1.

692 LAGO, S., «Arte regional. Los pintores aragoneses», *La Esfera*, Madrid, 8 de julio de 1916.

Marín Bagüés, que presentaba cinco obras en la exposición: *El pan bendito*, *Paisaje de Florencia*, *De regreso de la fuente*, *El almuerzo* y *Una del siglo pasado*; además de *Los Compromisarios de Caspe*, en una sala aparte, donde tenían lugar las conferencias. No eran obras recientes y en su mayor parte ya conocidas pero, como recogieron puntualmente la mayor parte de las crónicas, el pintor sufría por entonces una crisis mental que le impedía trabajar. Pese a todo, se subrayó su indudable maestría en la captación de los tipos baturros, auténticos estudios de los rasgos y caracteres de la tierra. Francés, desde *El año artístico 1916*, no dudó en calificarle, a la vista de lo expuesto, como «uno de los más admirables pintores de hoy»⁶⁹³.

Más allá del reconocimiento al trabajo de Marín, el auténtico triunfador de la exposición fue Ángel Díaz Domínguez. En buena medida, debido al entusiasmo que mostró Zuloaga ante su pintura, que había conocido algunos meses antes a través de la intervención de Díaz en el Salón Rojo del Mercantil. Durante la exposición, Zuloaga propuso abrir una suscripción para que pudiera ser pensionado y continuar con sus estudios fuera de Zaragoza. Finalmente, se prefirió reunir dinero para que una de sus obras fuera adquirida para el Museo Provincial, recaudación que encabezó Zuloaga. El Centro Mercantil contribuyó con 250 pesetas —elevando la cantidad inicialmente acordada de 75—⁶⁹⁴, mientras que la Academia de San Luis declinó la invitación⁶⁹⁵. Veinte años después, en 1936, Díaz todavía no había hecho entrega de la obra, según explicaba Valenzuela, preocupado por que fuera «un cuadro digno del Museo»⁶⁹⁶. Finalmente, *Mujer joven durmiendo*, se incorporó a la colección el 21 de agosto de 1941⁶⁹⁷.

Tras aparecer como una promesa del arte aragonés durante los primeros años del siglo, Díaz había permanecido después algo ajeno al ambiente artístico, tanto local como nacional. Su redescubrimiento, a partir de 1914, no pudo ser más sonado. A la exposición Zuloaga llevó tres trabajos: *Goya ante el cabildo del Pilar*, *Capricho* y *Retrato de la señora Lasierra*. Al observarlos, tanto José Francés como Juan de la Encina —enviado a Zaragoza por la revista *España*—, reclamaron conocer más obras del autor. El primero escribió: «Se trata de un gran pintor decorativo, de un colorista extraordinario. Fijaos en este nombre porque será de las futuras y legítimas glorias, no solo de la pintura aragonesa sino de la española»⁶⁹⁸. De las tres pinturas presentadas, Zuloaga adquirió la que recreaba a Goya, mientras que Valenzuela se hizo con *Capricho*.

693 FRANCÉS, J., *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 160.

694 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, *op. cit.* Documento 73, 24 de mayo de 1916 y documento 74, 16 de junio de 1916.

695 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25*, Sesión del 18 de mayo de 1916.

696 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas abril 1925 - octubre 1941*. Sesión del 12 de enero de 1936.

697 Archivo del Museo de Zaragoza [A.M.Z.]. Donaciones. Año 1941.

698 FRANCÉS, *El año artístico...*, *op. cit.*, p. 160.



Figura 38. Justino Gil Bergasa, *Retrato de Don Francisco de la Sota*, 1916. Diputación Provincial de Zaragoza.

Justino Gil Bergasa fue el autor aragonés con más obras en la exposición, diez en total. Nueve de ellas incluidas en catálogo: *La abuela y la nieta*, *Una plaza*, *Cabeza de estudio*, *Mantilla*, *Mantilla* —dos obras de mismo título una de las cuales aparece citada en ocasiones como *Madridleña*—, *Mi madre*, *Depesca de la anchoa*, *Mercado de Ávila* y *Estudio*; y una más, *Retrato de Don Francisco de la Sota* [figura 38], recién terminada, que se añadió una vez iniciada la muestra. Algunas eran ya conocidas por haberse expuesto en la última regional. La crítica volvió a destacar su dominio técnico en obras como *Mi madre* o *Mantilla*; así como *Depesca de la anchoa*, «que no por lo exiguo de sus dimensiones es menor en belleza y en armónico acierto»⁶⁹⁹.

La amistad entre Aguado y Zuloaga pudo favorecer que el primero se hiciera cargo de los dos carteles de la exposición que, según aclaró Torres, pudieron verse en los puntos más céntricos de la ciudad. A la exhibición

699 LAGO, «Arte regional...», *op. cit.*

llevó cuatro trabajos: *Baturra*, *Desde el Cabezo de Buenavista*, *Casas viejas* y *Un portal*. Los dos primeros coincidían en título con los que envió a la anterior regional, mientras que *Casas viejas*, que conocemos a través de reproducciones, presenta una visión de una España avejentada, lúgubre y casi deshabitada, que entroncaba con ciertas visiones asociadas al 98. Denotaba la influencia tanto de su maestro Chicharro como del propio Zuloaga y fue destacado por José Francés.

Más cuestionada fue la presencia de Julio García Condoy que envió *Tipos italianos* y *Retrato de señora*, ambas pintadas hacía años y conocidas por el público. Poco tenían que ver con el último hacer del autor, especialmente en el tratamiento de la luz y el color. Torres aclaró que Condoy no quería mostrar sus últimos trabajos por estar planeando sorpresas para el futuro⁷⁰⁰. Sin duda se refería a su intención de realizar una gran muestra individual durante el año siguiente.

De entre los más jóvenes cabe citar a Eulogio Murillo, pintor natural de Sesa que había llegado a Zaragoza desde Buenos Aires. Trajo con él representaciones de tipos y paisajes americanos y, aunque apenas sabemos de su trayectoria posterior, pudo regresar a Buenos Aires, en cuyo Salón participó en 1918. Mariano Ara, por su parte, presentó dos caricaturas, un cuadrito titulado *La danza de los desengaños* y *Bailarina*. Esta última fue calificada por Torres de «acertado ensayo de pintura futurista»⁷⁰¹; una idea con la que coincidió Ostalé. Debió de ser el único entre los presentes que trataba de experimentar con vías auténticamente nuevas de expresión. Entre los más veteranos, hay que incluir a Lafuente y Gárate. El primero envió *Catedral de Huesca*, *Interior de ermita* y *Baturra*. Mientras que Gárate mostró *Venecia* y *Lavando el cáñamo*, que apenas recibieron atención por parte de la prensa. El momento para su pintura parecía haber pasado, si bien es cierto que cobraría un renovado protagonismo, a través de diferentes exposiciones, durante la década siguiente.

Por último, cabe citar la importante presencia que tuvo en la exposición la pintura del vasco Pablo Uranga. En total veinticinco trabajos, el mismo número que Zuloaga. Aunque su participación no pasó desapercibida, sí que es cierto que ocupó un lugar algo secundario en relación a la atención que recibió Zuloaga, e incluso los propios pintores aragoneses con los que compartía espacio.

En el paso de Zuloaga por Zaragoza se quiso ver, como se ha dicho, el inicio del despertar artístico regional. Una vez finalizada la muestra, en el momento de hacer balance, *Heraldo de Aragón*, insistía en que «el genio de Zuloaga», había operado una «verdadera revolución en nuestro ambiente provinciano, adusto y nada propicio al entusiasmo popular por las cosas

700 TORRES, «Los pintores...», *op. cit.*

701 *Ibidem.*

artísticas»⁷⁰². Ante la oportunidad que suponía exponer junto al maestro, continuaba la crónica, los artistas aragoneses habían sabido demostrar que podían ser «los paladines de un resurgimiento artístico regional muy necesario». Aunque semejantes aspiraciones podían resultar excesivas, lo cierto es que la exposición había dejado constancia del cambio estético y generacional que había vivido el arte aragonés. Además, las dos últimas colectivas celebradas habían constatado el interés del público, de modo que en lo sucesivo Zaragoza ganó en espacios expositivos, frecuencia y hasta ambiciones. Había llegado el momento de que los artistas dieran un paso adelante y mostraran sus propuestas más allá de tiendas y escaparates y de que lo hicieran de forma individual.

En febrero de 1917, Zuloaga regresó a Zaragoza para supervisar los avances de su proyecto para Fuendetodos. A raíz del banquete que se dio en su honor se informó de nuevas iniciativas: *Heraldo de Aragón* habló de la celebración de una «semana goyesca»⁷⁰³, mientras que *La Crónica* se refirió a su intención de organizar en Fuendetodos una exposición de artistas españoles y aragoneses⁷⁰⁴. Nada de eso se concretó, pero el 8 de septiembre se inauguraban, por fin, las escuelas de Fuendetodos. Todo un acontecimiento recogido tanto por la prensa local como por la nacional. La propia elección del uso de la casa natal de Goya hablaba de una actitud regeneracionista que, como aclaraba José Francés desde *La Esfera*, llevó a cabo sin «auxilio oficial alguno» y con la compañía de «unos cuantos jóvenes artistas aragoneses»⁷⁰⁵. Como parte de su particular homenaje, Zuloaga se trasladó a la localidad un día antes —otras crónicas hablan de tres— y pasó la noche allí.

El día señalado se desplazaron más de treinta automóviles con artistas, intelectuales, periodistas, aficionados al arte y algunas autoridades. Entre los más destacados: Manuel de Falla, acompañado por la soprano rusa Aga Lahowska, Julio Antonio, José Bueno, Ostalé Tudela, Ricardo Royo Villanova, Valenzuela la Rosa, Miguel Allué, Manuel Lorenzo Pardo, Florencio Jardiel, Díaz Domínguez, Gil Bergasa, Pablo Uranga y algunos descendientes de Goya. Una vez allí, tras una misa oficiada por Jardiel en la que Falla acompañó con el órgano y Lahowska puso la voz, se inauguró el museo de reproducciones fotográficas de Goya y las propias escuelas. Allí se colocó una copia del retrato de Goya pintado por Vicente López que había realizado Gil Bergasa y una placa cerámica realizada por Daniel Zuloaga. Por la tarde, la celebración se tornó más popular con jotas, trajes regionales y un baile amenizado por la Banda Municipal. También se puso la primera piedra del monumento a Goya encargado al escultor

702 «Zuloaga y Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 24 de junio de 1916, p. 1.

703 «Zuloaga en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de febrero de 1917, p. 2.

704 «Banquete a Zuloaga», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1917, p. 3.

705 LAGO, S., «Goya y Zuloaga», *La Esfera*, Madrid, 27 de octubre de 1917, pp.10-11.

Julio Antonio. Autor propuesto por Juan de la Encina que gustó a Zuloaga por la «españolidad» de su trabajo⁷⁰⁶. Aunque en general hubo una mayor presencia oficial que en la celebración de 1913, seguía tratándose de la iniciativa personal puesta en marcha por Zuloaga.

El pintor regresó a Zaragoza en diferentes ocasiones, si bien no volvió a implicarse en actos oficiales hasta los preparativos para celebrar el centenario de la muerte de Goya durante la década siguiente. La Junta constituida en 1925 a instancias del rector de la Universidad, le nombró vocal con la esperanza de lograr una mayor proyección nacional e internacional⁷⁰⁷. Un cargo que Zuloaga aceptó llegando a presidir alguna reunión como la celebrada en noviembre de 1926⁷⁰⁸. Estuvo especialmente implicado en la celebración de una corrida goyesca en mayo de 1927, en la que se encargó del decorado de la plaza de toros que ejecutaron Díaz Domínguez y Francisco Sorribas: en el centro del ruedo, con serrín, se trazó el autorretrato de Goya para los *Caprichos*.

Los años habían pasado y la escuela pictórica de Fuendetodos no había llegado a constituirse, tan solo se mantuvieron las amistades y, claro está, el interés por la obra de Goya.

La decoración del Centro Mercantil de Zaragoza entre 1914 y 1920

La completa renovación de la sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza dio la oportunidad a los artistas aragoneses de colaborar en el diseño, decoración y amueblamiento de sus diferentes espacios. Un trabajo que se alargó durante más de dos décadas al tiempo que se sucedían las intervenciones arquitectónicas. Recibieron encargos, entre otros, Ángel Díaz Domínguez, José Bueno, Félix Lafuente, Julio García Condoy, Rafael Aguado Arnal o Vicente García Martínez. Al tiempo que la entidad iniciaba una colección de obras de artistas aragoneses, en su mayor parte, gracias a las exposiciones que estos celebraban en sus salones.

El proceso arrancó a principios de 1913, cuando se convocó un concurso para la decoración del edificio del Mercantil, todavía en obras, del que se hizo eco Luis Torres en la revista *Arte Aragonés*. El crítico lamentó tanto el limitado presupuesto con que se contaba para la decoración, que en su opinión debió recibir una de las principales partidas, como el escaso plazo fijado para la presentación de los bocetos, de tan solo veinte días. La

706 ENCINA, J. de la, «Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio», *Hermes*, n.º 7, Bilbao, julio de 1917.

707 CENTELLAS, R., «Goya y Zuloaga. “Raza”, regionalismo y burguesía», en *Zuloaga en Fuendetodos... op. cit.*, pp. 33-39, espec. p. 37.

708 «La Junta magna del Centenario de Goya fue ayer presidida por Ignacio Zuloaga», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 21 de noviembre de 1926, p. 7.

bases, continuaba, no incluían los detalles necesarios para que los artistas realizaran sus propuestas, ratificando «la poca importancia que se concedió a la parte decorativa»⁷⁰⁹. Aunque las condiciones de la convocatoria favorecían a los artistas locales, de modo que todos podrían recibir algún encargo, estos tendrían que lidiar con «la limitación de un presupuesto reducido y la falta de emoción ante un trabajo forzado en suma».

El concurso quedó desierto según el acuerdo tomado por la entidad el 1 de agosto de 1913, «por haberse excedido los autores de tan estimables trabajos en los presupuestos respectivos»⁷¹⁰. Se aclaró, eso sí, quiénes habrían recibido los encargos de haberse ajustado a la cifra establecida, recomendándose especialmente la propuesta de Ángel Díaz Domínguez para el «Salón de Juntas». Finalmente, se aprobó un pequeño aumento de la cifra dedicada a la decoración y se decidió contratar cada trabajo de forma independiente y de acuerdo con esos límites.

Díaz Domínguez quedó encargado de decorar el que, en lo sucesivo, se conoció como Salón Rojo. No estuvo listo para la inauguración celebrada el 10 de octubre de 1914, por lo que el 27 de ese mes, la Junta del Mercantil le exhortó a su pronta finalización. Una vez entregada, surgió la polémica ante unos trabajos que se consideraron inacabados por su aspecto abocetado y la preeminencia del color sobre el dibujo. Todavía en 1932, el autor recordaba en una entrevista realizada por Tomás Seral y Casas el rechazo que generó su intervención incluso entre los críticos —«caciques artísticos locales»—, llegando al extremo, añadía, de que se recabaron firmas para lograr su expulsión de la entidad⁷¹¹. Cabe señalar, sin embargo, que Díaz Domínguez contó siempre con el respeto de los principales críticos zaragozanos, Valenzuela, Torres y Ostalé, y que, al menos que sepamos, ninguno mostró por escrito su desagrado ante su intervención en el Mercantil. Más bien al contrario.

La polémica no se zanjó hasta que, durante una de sus visitas a Zaragoza, se solicitó la opinión de Zuloaga. El pintor vasco mostró su entusiasmo por la pintura de Díaz e incluso pidió conocer al autor. Como recogió Ostalé Tudela en mayo de 1916, a partir de ese momento, cambió la percepción sobre Díaz: «Los mismos que criticaron con una saña nunca acostumbrada en esta tierra a Díaz Domínguez, son los que hoy rendidos a su arte le aplauden»⁷¹². En esas mismas fechas, «M», desde *El Noticiero*,

709 TORRES, «Arte decorativo. Un concurso desierto», *Arte Aragonés*, n.º 4, abril de 1913, p. 1.

710 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, *op. cit.*, pp. 92-93. Acta del 1 de agosto de 1913, documento 35.

711 SERAL Y CASAS, T., «Por los estudios de los artistas. Una hora con Ángel Díaz Domínguez, pintor aragonés», *Amanecer*, n.º 14, Zaragoza, 11 de septiembre de 1932, pp. 12-13, espec. p. 13.

712 OSTALÉ TUDELA, E., «Exposición Zuloaga», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de mayo de 1916, p. 3.

señalaba que eran obras que «chocan» por no poder verse bien: «son grandes manchas de color que hay que ver desde lejos y resulta que la mayor de ellas (...), es la que menos espacio ofrece para ser contemplada»⁷¹³. Si bien destacaba la enorme «sensación estética» que producían las de menor tamaño y lo «acertado» de su colorido.

Las pinturas de Díaz —frente a lo que se ha señalado en alguna ocasión—, se colocaron en su lugar, aunque fueron retiradas y enviadas al estudio del pintor en 1922, cuando se convocó un concurso para reformar la decoración del Salón Rojo. Algunas voces de la Junta abogaron entonces por eliminarlas, a lo que se opuso el presidente de la entidad Pablo Calvo, quien se impuso en la votación celebrada⁷¹⁴. Díaz Domínguez presentó una factura de 3500 pesetas por los añadidos y retoques que tuvo que hacer, incluyendo la colocación de una greca decorativa en las partes superior e inferior para ajustarlas al nuevo zócalo de madera ejecutado por Luis Nadal⁷¹⁵. El importe incomodó de nuevo a algunos miembros de la Junta que retomaron el argumento de su carácter inacabado. De nuevo fue Pablo Calvo quien defendió al autor argumentando que: «si el retoque se hubiera hecho al poco tiempo lo hubiera hecho gratis; pero ahora ha tenido que pintarlo casi de nuevo si bien siguiendo el guión antiguo y que hay cuadro que está completamente modificado». Tras una rebaja por parte del pintor, se aprobó acceder al pago.

El programa iconográfico ideado por Díaz Domínguez supone una exaltación de la ciudad de Zaragoza a través de algunos monumentos y determinadas actuaciones que habían transformado la fisonomía urbana desde finales del siglo XVIII. Es decir, que recurre a un tono historicista algo caduco que, sin embargo, supera a través de un lenguaje moderno, más preocupado por la exaltación local que por la recreación del pasado. Díaz dejó fuera las visiones más características de la ciudad, pero sí seleccionó cuidadosamente la carga simbólica de los lugares y momentos representados. Entre los monumentos, retrata la puerta del Carmen y la Torre Nueva en los lienzos de menor tamaño, mientras que el Pilar ocupa un espacio secundario en el dedicado a *La apertura de la calle de Alfonso I*, en el que el alcalde, el arzobispo y el resto de su séquito dan la espalda al espectador y avanzan por la nueva vía inaugurada en 1867. En *La inauguración del Canal Imperial*, vuelve a recurrir a una multitud en la que casi pasa desapercibida la figura del protagonista, Ramón de Pignatelli, situado de espaldas. A la derecha, los paseos en barca presentan una nueva forma de ocio ciudadano. No son extrañas en la pintura de Díaz este tipo de recreaciones históricas de Zaragoza, con especial predilección por los ambien-

713 M., «Nuestros paisanos en la Exposición», *El Noticiero*, Zaragoza, 28 de mayo de 1916.

714 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, *op. cit.*, Acta del 23 de octubre de 1922, documento 160, p. 141.

715 *Ibidem*, p. 143. Acta del 30 de enero de 1932, documento 163.



tes dieciochescos. Las referencias, directas e indirectas a la obra de Goya fueron una constante en su producción, tal y como demuestra este mismo ciclo decorativo.

El lienzo de mayores dimensiones *Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908* [figura 39], situado en el centro de la estancia, era el que vehiculaba todo el programa, si bien fue trasladado en 1934 cuando se abrió una gran vidriera que diera luz al espacio colindante a la que se añadieron dos vistas de Zaragoza pintadas por Rafael Aguado Arnal. La escena realizada por Díaz Domínguez sitúa, ante el *Monumento a los Sitios* de Agustín Querol, a dos grupos de personajes que se saludan y muestran sus respetos: los protagonistas de la exposición y sus conciudadanos, frente a los zaragozanos y franceses que protagonizaron los eventos de 1808. En la parte de la izquierda contemporáneos de Díaz como Juan Soldevila, arzobispo de Zaragoza, el rey Alfonso XIII o Basilio Paraíso. En el lado contrario, personajes vinculados a los Sitios, con el general Palafox, que se adelanta e inclina, Napoleón o Goya. Dos momentos históricos reunidos en torno al nuevo espacio que la conmemoración del primero creó para la ciudad.

En ese mismo momento Félix Lafuente ejecutaba la decoración del zaguán del edificio. El pintor había constituido a principios de 1914 una «sociedad artística» junto a Ambrosio Ruste con el objeto de pintar «telo-

Figura 39. Ángel Díaz Domínguez, *Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, 1914. Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, Bantierra.



nes y decorados completos»; tal y como informaba la revista *Juventud*⁷¹⁶. Por entonces, aclaraba el artículo, Lafuente tenía pendiente llevar a cabo «la parte decorativa que del Círculo Mercantil le está encomendada». El asunto elegido, aludía a la propia naturaleza del Centro, a través de dos trípticos enfrentados que contenían, por un lado, la *Alegoría de la Agricultura* y, por otro, la *Alegoría del Comercio y la Industria*. En el primero tres figuras femeninas enmarcadas en un óvalo portan frutos en referencia a la abundancia, mientras que, en el segundo, ante un edificio fabril aparecen Mercurio con su caduceo en alusión al Comercio y una mujer con una rueda dentada en referencia a la Industria. En ambos casos, los trípticos se completan con una figura femenina situada a cada lado con diferentes atributos: si en el primer caso los frutos y un ánfora refuerzan la alusión a la agricultura, en el segundo el laurel y una lira, invitan a que las artes formen también parte del programa del edificio.

En su intervención, Lafuente optó por un lenguaje acorde con el modernismo y el simbolismo finiseculares, inclinándose por una reducción casi total de la gama cromática. Similar esquema, composición y tratamiento sirvieron a Rafael Aguado Arnal para ensayar su propia versión del asunto, según muestra el reverso de una de sus obras en la que aparece inacaba-

716 «Lafuente y Ruste», *Juventud*, n.º 5, Zaragoza, 5 de abril de 1914, p. 5.

da una *Alegoría de la Agricultura* que repite fielmente las figuras laterales del trabajo de Lafuente. Desconocemos, en cualquier caso, si se trató de un ejercicio personal, de un intento de Aguado por decorar este mismo espacio, o de una colaboración entre ambos autores.

La siguiente intervención decorativa en la sede del Mercantil fue la del Salón Comedor. El trabajo recayó en el escultor José Bueno, según fue anunciado durante la inauguración de la exposición que este celebró en la entidad junto a Díaz Domínguez en mayo de 1918. Una fecha en la que ni el propio Albiñana había recibido todavía el encargo del proyecto arquitectónico. Poco tiempo después, al formalizarse el contrato, se pidió al escultor que ambos colaboraran⁷¹⁷. Las primeras ideas presentadas por Bueno recibieron la aprobación de la Junta en diciembre de 1918, si bien el presupuesto y proyecto definitivo no fue examinado hasta mayo de 1919. Para entonces, la pintura de Díaz Domínguez ya se había convertido en un elemento clave del conjunto. Los contratos —escultura y pintura se suscribieron por separado—, incluían tanto el llamado Restaurant como los departamentos anexos. En el caso de la pintura, a Díaz se le encomendó el gran salón mientras que «los saloncitos de la parte del Coso» quedaron reservados para Marín Bagüés y Julio García Condoy, por unas cifras muy inferiores⁷¹⁸. El primero, aunque en principio mostró interés por participar, pronto declinó la propuesta «por no poder comprometerse con el trabajo»⁷¹⁹. Todavía estaba reciente su crisis de salud y hacía poco que había vuelto a trabajar la pintura. De modo que ambos salones quedaron en manos de García Condoy. En ese momento se denominaban ya salón Luis XIV y Luis XVI, aludiendo a los estilos decorativos tomados como referencia, probablemente, a partir del diseño general ideado por Bueno. El gran comedor estaba igualmente inspirado en el estilo Luis XVI, mientras que el espacio adyacente situado en el lado corto de su planta, comenzó a recibir el nombre de salón Pompeyano. La reinterpretación de modelos clasicistas presente en su propia escultura, seguía siendo el referente fundamental.

Sabemos que Condoy llegó a realizar, cuando menos, las pinturas del salón Luis XIV en 1920. Decía Valenzuela en *Heraldo de Aragón*: «García Condoy ha pintado un gabinete pequeño, un reservado adjunto al gran comedor. Ha trazado algunos cuadros evocadores de la época del gran rey de Francia, dándoles marcado carácter decorativo»⁷²⁰. Nada queda de esa decoración en el espacio correspondiente, si bien se conserva en la primera planta, en el llamado salón Luis XV, una intervención pictórica atribuida a Julio García Condoy. Una serie de lienzos dispuestos sobre bas-

717 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, *op. cit.*, p. 121, documento 100.

718 *Ibidem*, pp. 127-129, documento 121.

719 *Ibidem*, pp. 133-134, documento 139.

720 R., «Arte y artistas», *Heraldo de Aragón*, 22 de diciembre de 1920, p. 1.

tidores y clavados a las paredes aparecidos durante la última rehabilitación del edificio que, de ser los que García Condoy realizó en 1920, tuvieron que ser trasladados desde el tercer piso en fecha posterior. Con el tiempo, además, se habría cambiado la denominación —Luis XV en lugar de Luis XIV—, quizá por hacerse una lectura más adecuada del estilo que inspira los motivos decorativos utilizados. Ninguno de ellos presenta la firma del autor, aunque, como bien señaló en su día Ostalé Tudela: «En un salón, hay unos lienzos que dicen son de Julio García Condoy. Yo no encontré allí, ni aun la firma del pintor aragonés»⁷²¹.

El conjunto lo componen cinco grandes lienzos rectangulares de desarrollo vertical, sobre cuatro de los cuales, se sitúan otros de menor tamaño y similares soluciones. El motivo principal lo constituyen una serie de paisajes y vistas de Zaragoza enmarcadas en óvalos y medallones mixtilíneos entre los que se reconocen dos visiones del río Ebro, una de ellas con el Pilar como protagonista, otra de la iglesia de San Fernando y una vista de la ciudad desde una zona elevada que bien podría haberse tomado desde los montes de Torrero.

Lo más llamativo del conjunto son las formas ornamentales que García Condoy despliega en cada lienzo, a base de elementos tomados del mundo vegetal y marino —con flores, frutas, líquenes, algas o conchas—, motivos arquitectónicos y geométricos —rocallas, roleos, círculos concéntricos y espirales—, así como collares de cuentas y piedras preciosas. Un repertorio que, más que con el estilo Luis XV, entronca con el repertorio modernista y las fórmulas de la sezesion vienesa. García Condoy pudo conocer la pintura de Gustav Klimt durante su pensionado en Roma, si bien el referente más inmediato parece estar en la pintura del italiano Galileo Chini⁷²². En concreto, en los paneles decorativos que este realizó para la Bienal de Venecia de 1914. De ahí pudo tomar García Condoy, si bien con un sentido menos abigarrado, más depurado y de menor riesgo, determinados motivos que utilizó en su intervención.

Por su parte, el gran Salón Comedor se convirtió en la más suntuosa estancia del Centro Mercantil gracias al programa ideado por Bueno, en el que se conjugaba la pintura, la escultura, el cristal de las vidrieras, los estucados, la carpintería y el mobiliario. El diario madrileño *La Libertad*, antes incluso de que fuera inaugurado, señalaba: «Lo que no tiene rival en España es el comedor, próximo a inaugurarse, construido en la planta superior del edificio, ocupando toda la extensión de él»⁷²³. Y añadía: «no cabe más suntuosidad, más lujo, perfección más grande en la instalación,

721 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. IV.

722 Tal y como planteábamos en: CASTÁN, «Modernismo y simbolismo...», *op. cit.*, 2009, pp. 289-290.

723 «El Centro Mercantil de Zaragoza», *La Libertad*, Madrid, 23 de octubre de 1920, p. 3.

decoración y servicios anexos al comedor». Por su parte, Valenzuela la Rosa, señaló en *Heraldo de Aragón* a Bueno y Díaz Domínguez como coautores del proyecto, aludiendo a la inspiración en el estilo Luis XVI «pero sin acomodarse a sus cánones servilmente», dando lugar a una obra «moderna, delicada y rica», que se apartaba de las «mecánicas imitaciones de lo viejo», tanto como de «esas frías y blancas decoraciones de hospital o de clínica, tan en boga actualmente»⁷²⁴. Mientras que Ostalé prefirió hacerse eco de «la lucha, los insultos, las bajezas» que se vivieron en el proceso, aludiendo a la falta de modestia de «algunos de nuestros artistas», para concluir que, al que menos se había escuchado, era al arquitecto⁷²⁵. Ni siquiera compartía la idea de que la inspiración del conjunto estuviera en el estilo Luis XVI; ni en ningún otro. En su opinión, era el renacimiento español, y no fuentes extranjeras que «no sentimos», las que debían haberse seguido como referente.

Los once lienzos pintados por Díaz Domínguez fueron contratados en junio de 1919, si bien el salón no se inauguró hasta diciembre del año siguiente. Era su segunda gran intervención en el edificio y, dada la polémica recepción de la anterior, la expectación debió de ser máxima; tal y como reconoció Valenzuela, que le expresó su apoyo desde *Heraldo de Aragón*⁷²⁶. En esta ocasión, el pintor no recurrió a un programa localista, sino que se decantó por una visión de lo castizo en la que se conjugaban lo aragonés, lo andaluz y hasta las ambientaciones goyescas. Lo regional ya no era el asunto y aun el intento por dar una visión de conjunto de lo español, que sí es patente, queda desleído ante el eminente sentido decorativo del conjunto. Como bien apuntó Valenzuela:

Los cuadros de Díaz no pueden describirse fácilmente en pocas líneas. Son composiciones diversas que a veces recuerdan los cartones de Goya y a veces evocan las fantasías de Zuloaga. Sin embargo tienen un aire y un tono absolutamente original y peculiarísimo. Los asuntos son puramente caprichosos y arbitrarios pero siempre muy españoles y a ratos muy aragoneses. Lo más interesante en ellos es su valor decorativo, su fuerza de expresión, la galanura de sus tonalidades y la suavidad amorosa de sus tintas⁷²⁷.

Plásticamente, se observa un cambio notable respecto a las soluciones adoptadas en su intervención anterior; lo cual también fue subrayado por Valenzuela: «En esta ocasión no se ha dejado arrastrar Díaz Domínguez por sus arrebatados contrastes de color, por sus violentas sinfonías en rojo, sino que ha preferido las entonaciones grises y plateadas que constituyen el motivo principal de su presente obra pictórica». El dibujo aparece algo más perfilado en las figuras que ocupan el primer término, al tiempo que

724 R., «Arte y artistas...», *op. cit.*

725 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. IV.

726 R., «Arte y artistas...», *op. cit.*

727 *Ibidem.*

deja un mayor espacio entre unas y otras, renunciando a las aglomeradas composiciones del Salón Rojo. El sentido ornamental que vuelve a imperar en el conjunto, se soluciona de un modo diferente, gracias a unos fondos resueltos a base de paisajes, telas y, como ya sucedía en el ejemplo anterior, cielos con profusas nubes algodonosas.

Ostalé, que también apuntó a las diferencias entre ambas intervenciones, se inclinó por la primera, no sin reconocer el esfuerzo por dar «una nota nueva en él» e insistió en la inspiración en la obra de Goya⁷²⁸. Además de este, y de Zuloaga, cabría aludir, como hizo García Guatas en su día, a «la pintura española más castiza y mundana», la que representaban autores como Anglada Camarasa, Gustavo de Maeztu o Federico Beltrán⁷²⁹. Autores, como Díaz Domínguez, especialmente preocupados por los aspectos más pictóricos y ornamentales que les ofrecía la temática española o la regional. El modelo, como indicó Ostalé en su crónica, «fue solo un pretexto; seguramente que los recuerdos podían más que lo que veía»⁷³⁰. Quedaba fuera la precisión casi etnográfica en la representación de los motivos que caracterizaba el trabajo de otros pintores regionalistas.

Entre los lienzos, el que presenta un escenario más reconocible es *Corrida de toros en Daroca* [figura 22], gracias a la presencia de la muralla. En otros, como *Mujeres en el balcón*, también de asunto aragonés, o *Majos y majas en la orilla de un río* se imponen los referentes goyescos. En este último, que Ostalé consideró una visión de la Zaragoza de 1800, destacan las alusiones a la *Pradera de San Isidro* o *El quitasol*. Diferentes majas protagonizan un buen número de escenas como *Maja y celestina*, quizá el cuadro más anecdótico, *Maja en un diván*, *Maja sentada* o *Maja con abanico*, con una profusa decoración a base de telas estampadas para solucionar el fondo. Mientras tanto, lo andaluz es el referente de *Tres mujeres en la fuente*, que presenta cierta inspiración en los tipos de Romero de Torres. Por su parte, en *Vendedora de hortalizas y frutas* [figura 40], que de nuevo parece inspirarse en un tipo aragonés, Díaz Domínguez da rienda suelta a toda su opulencia ornamental, convirtiendo las frutas y verduras de la parte inferior en una especie de mar vegetal acorde con los campos de color con que resuelve el cielo. La vendedora, una especie de diosa Justicia que porta en su mano un balanza, adquiere ese carácter arquetípico, que logró en sus mejores figuras el regionalismo. Salvo en los dos rincones zaragozanos desprovistos de figuras que completan el conjunto, son siempre tipos femeninos los protagonistas.

Finalmente, el techo presenta ocho lienzos pegados que responden a un mismo esquema: rompimientos de cielo con nubes de colores enmarcados por guirnaldas a base de formas vegetales y abstractas, acompañados en

728 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. V.

729 GARCÍA GUATAS, *Una joya en...*, *op. cit.*, p. 106.

730 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. V.



Figura 40. Ángel Díaz Domínguez, *Vendedora de hortalizas y frutas*, 1919-1920. Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, Bantierra.

ocasiones de niños desnudos y motivos arquitectónicos. Estos se han venido atribuyendo al pintor Víctor García Martínez, quien colaboró en esos años con el Mercantil en diferentes trabajos de carácter industrial. Lo hizo en el propio Salón Comedor, según *El Noticiero*, en las pátinas de las estatuas, las grecas o los frisos⁷³¹. Nada se dice de los techos que, otras fuentes — Ostalé, Valenzuela y el diario *La Libertad*—, atribuyen a Díaz Domínguez. Cabe la posibilidad de que este fuera el autor del diseño y que García Martínez, como pintor decorador, colaborara en su ejecución. Fue a partir de la década de 1920, cuando García Martínez comenzó a presentar sus lienzos en diferentes muestras locales, así como en los salones de otoño madrileños. Especial reconocimiento tuvieron sus vistas de Zaragoza y otras localidades aragonesas.

731 «La pintura del Centro Mercantil. Un gran pintor decorador», *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921, p. VII.

Díaz Domínguez, siguió colaborando con el Mercantil en lo sucesivo. En abril de 1920 presentó a la Comisión de Obras un boceto para «el fondo de la tribuna del Salón de Fiestas»⁷³². Un trabajo que pudo desaparecer con la remodelación del Salón de Actos que tuvo lugar a partir de 1932. Como diseñador —una labor que también desempeñó durante años para los joyeros Hermanos Faci—, ya se había encargado de la cancela y dos brazos para el alumbrado de la fachada en 1914, y, en noviembre de 1921, se ocupó también de la cancela de hierro que se iba a situar en el primer rellano de la escalera principal que fue ejecutada por Manuel Tolosa⁷³³. Todavía en 1923 hizo un pequeño trabajo de pintura en el salón de visitas de la presidencia, del que no tenemos más noticia⁷³⁴.

Exposiciones en el Centro Mercantil: Julio García Condoy, Ángel Díaz Domínguez y José Bueno

En julio de 1916 Luis Torres explicaba en *Juventud* por qué García Condoy había acudido a la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* con tan solo dos obras de su primera época: el artista estaba preparando una gran exposición «exclusivamente suya» para el mes de octubre⁷³⁵. Contaba para entonces con veinticinco obras, lo que daba muestra de la envergadura del proyecto. Su idea era mostrar los trabajos realizados durante sus años de pensionado, primero en Roma y, una vez estalló la I Guerra Mundial, en Madrid. La beca, concedida por tres años, había finalizado a principios de 1916, si bien era común que se prorrogara durante un año más. Su último envió como pensionado fue *La reina nómada* [figura 41], descrita por Torres en el citado artículo y que, por tanto, estaba muy avanzada para entonces. La obra, de temática costumbrista —dos mujeres y un hombre de raza gitana situados en un paisaje—, incumplía, como ya había sucedido con su anterior entrega, las bases de la convocatoria, que obligaban a realizar dos obras dedicadas a la historia aragonesa. Así lo recordó la Comisión de Fomento, si bien la Comisión Provincial, dado el resultado y a propuesta del Sr. Pin, aprobó felicitar al autor «por el talento y adelanto demostrados»⁷³⁶. Eran las bases del concurso las que habían quedado hacía tiempo obsoletas.

La descripción realizada por Torres en su artículo es tan detallada que sabemos que el pintor todavía realizó algunos cambios antes de entregarla, especialmente en lo relativo al juego de miradas que se establecía entre

732 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, *op. cit.*, pp. 134-135, documento 143.

733 *Ibidem*, p. 135, documento 146.

734 *Ibidem*, p. 144, documento 166.

735 TORRES, L., «Obra nueva de Julio García Condoy», *Juventud*, n.º 116, Zaragoza, 16 de julio de 1916, p. 3.

736 A.D.Z., Legajo XIV-945 exp. 25.



Figura 41. Julio García Condoy, *La reina nómada*, 1916. Diputación Provincial de Zaragoza.

las figuras y con el espectador. El crítico alabó especialmente la independencia del artista —«García sigue pintando a su manera»—, así como su capacidad para interpretar el asunto de forma realista: «Con todo ello y sin apelar mucho a la fantasía la obra impresiona bastante al espectador por la precisión de la línea y del colorido, por la sugestión de los tonos realistas bellamente combinados, y por el pensamiento total que es sugeridor y poético»⁷³⁷. La propia elección del asunto hace pensar en pintores andaluces como López Mezquita o Romero de Torres, con el que puede relacionarse una posible carga simbólica, de difícil lectura, expresada a través de miradas, gestos y objetos. Tanto García Condoy como Romero de Torres, coincidían en su interés por los maestros del clasicismo, en la búsqueda de la perfección técnica en el uso del dibujo y el color. Ambos estarían dentro de aquel grupo de pintores que García Maroto había calificado en 1913 de «renacentistas»⁷³⁸. Condoy se sirvió siempre de un dibujo preciso y perfectamente acabado que combinó con un uso brillante del colorido. De acuerdo con *Heraldo de Aragón*, había en *La reina nómada* un «acertado atrevimiento en el empleo del colorido, sin inclinarse demasiado a las

737 TORRES, «Obra nueva...», *op. cit.*

738 GARCÍA MAROTO, G., *El año artístico: relación de sucesos acaecidos en el arte español en el año mil novecientos doce*, Madrid, Imprenta de José Fernández Arias, 1913, pp. 20-23.

tendencias de exaltación colorista (...). Más que un óleo parece un esmalte a fuerza de ser “tratada” con cariño y delectación»⁷³⁹. En consonancia con «un realismo visto a través de un temperamento sentimental», más preocupado por la construcción personal de escenas que por la recreación fiel de un asunto dado.

La exposición individual de Condoy se inauguró finalmente el 10 de marzo de 1917 e incluyó treinta y dos obras. Era la primera vez que un artista aragonés realizaba una muestra individual de semejante entidad y, para hacerlo, necesitó contar con el apoyo del Ateneo, que se ocupó de la organización y cedió su espacio en el edificio del Mercantil. Pese al éxito de la regional de 1915, el edificio no había recibido nuevas iniciativas similares, si bien, a partir de entonces, no hizo sino incrementar su actividad. Entre las obras reunidas por Condoy tuvieron gran protagonismo las realizadas en Italia, incluyendo trece apuntes tomados en Roma, Anticoli Corrado, Albano y Subiaco, de trazo rápido y nervioso que algunos calificaron de «impresionistas». De todas esas localidades, el autor tuvo especial predilección por Anticoli, donde el alojamiento le resultaba más económico que en la capital y podía coincidir con otro pintor aragonés: Mariano Barbasán. Según confesó en su correspondencia, más que por la propia localidad, se sintió atraído por los paisajes circundantes. De Italia trajo también *La sdraiata* [figura 31], aquel desnudo femenino al que nos referimos en su momento.

Entre los retratos incluyó algunos ya expuestos previamente, como el de la señora Guitarte y el de la bailarina rusa Mlle. Vametzoff, que había llevado a la Nacional de 1915, junto a otros más recientes como los del escritor Gregorio García Arista, el del violinista José Porta y el del crítico Luis Torres. Este último dejó constancia, unos treinta años después, del concienzudo sistema de trabajo del pintor: sin dibujo previo, ajeno a vacilaciones y logrando que cada mancha de color tuviera ya «la exactitud lineal de la forma»⁷⁴⁰.

El último grupo de obras lo componían las inspiradas en el Pirineo, realizadas a partir del verano de 1916. Además de pintar paisajes como *Valle de Ansó* (1916), el viaje le permitió dar su visión de los tipos locales. Según *Heraldo de Aragón*, ese había sido el motivo último de la estancia, componer «un cuadro de grandes dimensiones en Ansó, cuyos tipos le cautivan desde hace algún tiempo»⁷⁴¹. Este fue *En la ermita* [figura 42], sin duda la obra que mayor reconocimiento obtuvo durante la exposición. Situada en lugar preferente de la sala, Luis Torres volvió a destacar «la combinación

739 «De Arte. Una exposición para Octubre», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de agosto de 1916, p. 1.

740 TORRES, L., «Los discípulos del gran maestro. Retratistas aragoneses contemporáneos», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1946, p. 12.

741 «De Arte. Una exposición...», *op. cit.*, 2 de agosto de 1916.



Figura 42. Julio García Condoy, *En la ermita*, 1916. Paradero desconocido.

atrevida y acertadísima del colorido. No recordamos haber visto una riqueza de tonos que se asemeje a ésta y haya podido ser inspiradora»⁷⁴². El propio autor debía de estar orgulloso dado que la depositó en el Museo Provincial de Zaragoza en septiembre de 1917⁷⁴³, si bien poco después fue adquirida por el Centro Mercantil por 4000 pesetas⁷⁴⁴. Vendida cuando se liquidó la entidad a principios de la década de 1980, solo contamos con fotografías en blanco y negro. Estas muestran el camino hacia una depuración formal que llevó al autor a cierta geometrización visible sobre todo en las telas, lo que disgustó al crítico Francisco Alcántara cuando la vio en la Nacional de 1917: «El tono del fondo de pared cercana, sobre el que se destacan los mantos de igual color, la rigidez de estos mantos y la de las telas de los vestidos dan a las figuras aspecto raro, parecen figuras de talla, bultos escultóricos por la expresada rigidez y por la fuerza con que cada una y aisladamente enfocó el pintor»⁷⁴⁵. En su conjunto, la obra presenta un cierto carácter exótico que encajaba perfectamente con los usos propios

742 L.T., «Artistas Aragoneses. La exposición García Condoy», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917, p. 2

743 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja 1917, Carta de recepción de la obra firmada por el director, Carlos Palao, fechada el 1 de septiembre de 1917.

744 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, *op. cit.*, p. 119, documento 94.

745 ALCÁNTARA, F., «El arte nacional. Apertura de la Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, Madrid, 29 de mayo de 1917, pp. 3-4, espec. p. 3.

del simbolismo defendido por autores como Eduardo Chicharro (*Las tentaciones de Buda*, 1922).

Luis Torres fue el crítico más atento a la exposición. Insistió en lo que ya había expresado previamente, que García Condoy era un joven ajeno a «estilos rimbombantes en boga» y «escuelas modernistas»⁷⁴⁶, quien pese a admirar el «angladismo» y «otras escuelas coloristas», las dejaba para otros y se inclinaba «por la pintura clásica que en definitiva será la perdurable»⁷⁴⁷. Por su parte, Ostalé Tudela, tras destacar el interés de su pintura, prefirió centrar sus quejas en el montaje expositivo, con piezas demasiado pegadas que impedían su correcta lectura⁷⁴⁸. Demandaba el salón de fiestas como espacio más apropiado y esperaba que el Mercantil dedicara mayores esfuerzos a las exposiciones de arte. Como así fue.

En la ermita proporcionó a García Condoy una tercera medalla en la Exposición Nacional de ese año. El reconocimiento venía con una bolsa de viaje de 3000 pesetas concedida por el Ministerio de Instrucción Pública, que obligaba a la ejecución de una obra que recogiera «aspectos característicos de la vida, tipos, paisajes, costumbres y tradición puramente españoles»; a lo que dedicó su siguiente gran obra⁷⁴⁹. Además de Condoy, participaron en el certamen Aguado Arnal con *Paisaje* y *El Manzanares*; Díaz Domínguez con *Senatus Ecclesiae*; León Astruc con *El Cristo de los faroles* y *En espera*; Santiago Pelegrín con *Autorretrato*; Antonio Urbezo Unsain, nacido en Cariñena y residente en Barcelona, con *Estudio para retrato*; y Gárate con *Una calle de Venecia* y *Cortejo báquico*. Esta última fusionaba la temática regional con referentes mitológicos, en un intento, en opinión de García Mercadal, de representar el carácter de los distintos tipos españoles. El autor lamentó la insignificante presencia de artistas aragoneses que hubo en el certamen⁷⁵⁰.

Si bien es cierto que se sucedían los intentos por reactivar el medio artístico regional. Así, el Casino turolense trataba de sumarse al despertar cultural con la *Exposición Artística Turolense* celebrada en junio de ese mismo año, pensada, como se apuntaba desde *El Mercantil*, para despertar el cariño a «lo que simboliza el alma de la tierra». Fue un homenaje a Salvador Gisbert, fallecido cinco años antes, y en ella estuvieron Gárate o Luis Berdejo, pensionado de la Diputación⁷⁵¹.

746 TORRES, «Obra nueva...», *op. cit.*

747 L.T., «Artistas Aragoneses...», *op. cit.*

748 O.T. «La pintura en 1917», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917, p.1.

749 «La Exposición nacional de Bellas Artes. Las bolsas de viaje», *La Época*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 4

750 GARCÍA MERCADAL, «La Exposición...», *op. cit.*, pp. 1-2.

751 TERUEL, J. de, «Lo que significa la Exposición Artística», *El Mercantil*, Teruel, 29 de mayo de 1917, p. 1.

Mientras tanto, en Zaragoza pudo verse el trabajo de algunos artistas europeos exiliados en España con motivo de la I Guerra Mundial. Entre ellos el húngaro Segismundo de Nagy, que mostró sus obras en el primer piso del Hotel Continental en diciembre de 1917. Ocupado en la representación de los tipos y paisajes que encontró en sus viajes por España, sus obras de pincelada vibrante e intenso colorido, despertaron una considerable atención. También la producción del francés Rafael Gourdon se expuso en diferentes ciudades, en una muestra en la que se incluían también trabajos de algunos compatriotas suyos. En Zaragoza se presentó en la tienda de muebles de José González. Igualmente activo fue en esos años el alemán Paul Sollmann, instalado en Granada desde hacía tiempo, y que mostró su pintura en una vivienda particular de la calle Don Jaime I, en marzo de 1918.

La línea marcada por la exposición de García Condoy en el Centro Mercantil se continuó el año siguiente. Aunque la muestra de dibujo y pintura que Germán Gil Losilla y Salvador Rael celebraron a finales del mes de abril tuvo escasa repercusión, más sonada fue la que, poco después, reunió las obras de Ángel Díaz Domínguez y José Bueno. La inauguración, el 18 de mayo de 1918, fue todo un acontecimiento al que asistió Ignacio Zuloaga, que se trasladó ex profeso hasta Zaragoza. Fue la primera ocasión en que el Mercantil se implicaba en la preparación, cediendo el salón de fiestas, tal y como había reclamado Ostalé Tudela algunos meses antes. El crítico no pudo menos que deshacerse en elogios a la entidad en una de sus reseñas: «El local es una sala ideal para esta clase de actos, que tanto ennoblecen a las Sociedades que protegen a los artistas»⁷⁵². También Luis Torres destacó las bondades de la sala para este tipo de acontecimientos, así como la calidad del montaje, del que dan buena prueba las fotografías conservadas. Eso sí, hubo que solucionar pequeños escollos como el hecho de que, al tratarse de una institución privada, se pensara en un principio en acceder únicamente con invitación. Finalmente la entrada se hizo pública, en horario de mañana y tarde y por la puerta de la calle del Cuatro de Agosto. La ciudad contaba, por fin, con una sala de exposiciones a la altura de sus expectativas.

Ambos autores eran bien conocidos en el Mercantil. Si Díaz Domínguez había decorado el Salón Rojo algunos años antes, Bueno se había hecho cargo en 1917 del Salón de Recreos o Salón Coloma, con una serie de grandes relieves en forma de friso de inspiración clásica. Durante la inauguración de la muestra, el Mercantil anunció la compra de una obra de gran formato de Díaz *Senatus Ecclesiae*, por 3000 pesetas, así como el encargo a Bueno de la decoración del salón comedor.

752 OSTALÉ TUDELA, E., «Arte aragonés. El triunfo de un gran escultor y de un admirable pintor», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 1918, p. 1.

Díaz Domínguez expuso veintitrés obras entre las que estaban, además de la citada, *El cierzo*, *La fiera*, *Retrato de señora*, *Capricho*, *Calle de Orbaneja*, *Sobrón*, *Estrecho de Cereceda*, boceto de *panneau decorativo*, *Una verbena en el Canal*, *Estudio* (de desnudo) y cuatro pasteles: *San Miguel*, *Puerta del Carmen*, *Vista de Zaragoza* y *El Ebro*. Mientras que Bueno presentó diecinueve trabajos en distintos materiales entre los que predominaba el desnudo y las referencias a la Antigüedad clásica: *Humanidad*, *La tarde*, *Busto de Rosales*, *La partida*, *El triunfo*, *Amazona*, *Junia*, *Lygia*, *Agripina*, *Augusta*, *Proserpina*, *Diana*, y *Piedad*.

Las crónicas coincidieron en subrayar el éxito de la iniciativa, que, una vez más, muchos interpretaron en clave aragonesista. Una interpretación capaz de neutralizar cierto desconcierto que seguían generando los planteamientos renovadores contenidos en la pintura de Díaz Domínguez. Fundamentalmente por la libertad con que encaraba el tratamiento de figuras y paisajes, con formas abocetadas, a base de pinceladas rápidas y sinuosas, que se apartaban del sobrio realismo por el que abogaban críticos como Ostalé Tudela y Gascón de Gotor. El primero, no obstante, se esforzó en aclarar al público que el pintor participaba de la llamada «pintura decorativa», en la que la fidelidad al natural ocupaba un segundo plano. Y subrayó, asimismo, que no era un defecto, sino la vía seguida por un «procedimiento simplificador, por medio del cual, si se posee cierto sentido de construir y se meditan bien los pensamientos puede darse lugar a obras admirables»⁷⁵³. Se trataba de una apuesta valiente, destacable, sobre todo, porque traía «en todas sus telas aromas de Aragón»⁷⁵⁴. Especialmente en trabajos como *El cierzo* o *La fiera*. De la primera destacó, además, el acierto de haber seguido como modelo la pintura vasca, en la que no pocos autores participaban de lo que Ostalé entendía por pintura decorativa. Un referente que parecen confirmar tanto las reproducciones como algunos dibujos preparatorios conservados. Tres figuras femeninas tratan de avanzar ante el fuerte viento zaragozano, en un asunto tan afín al gusto del momento que incluso Gascón de Gotor llegó a perdonarle «hasta cierto punto», las «imperfecciones de dibujo e inexactitudes de colorido»⁷⁵⁵. *La fiera*, por su parte, mostraba un robusto tipo baturro embozado en un tapabocas y portando una guitarra. Ostalé no dudó en reclamar a la Comisión de Fiestas que alguna de las dos inspirara el cartel de fiestas del Pilar de ese año⁷⁵⁶.

753 OSTALÉ TUDELA, E., «De Arte. De la actual exposición», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo de 1918, p. 1.

754 OSTALÉ, «Arte aragonés...», *op. cit.*, Zaragoza, p. 1.

755 GASCÓN DE GOTOR, A., «De Arte. El Cierzo. Humanidad», *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1918, p. 2.

756 Un encargo que recayó finalmente en Justino Gil Bergasa y cuyo resultado, por la sencillez con que trató los motivos —la baturra, la Virgen, el Pilar y el puente de Piedra—, despertó un total rechazo.

En un sentido similar interpretó Luis Torres la obra de Bueno, capaz de expresar, pese a que se inspirara en la tradición clásica, su condición aragonesa: «No hay baturros con ropas típicas, ni caras con rasgos de la raza: pero todas estas esculturas de Bueno tienen “acento” aragonés. (...) Estos gigantescos y mitológicos “personajes” de Bueno a través de su origen divinamente clásico tiene un marcado acento aragonés»⁷⁵⁷. Para concluir: «Es más difícil ser aragonés modelando desnudos que confeccionando en barro baturros de pañuelo a la cabeza, calzones cortos, camisas rizadas, etc., etc.». Ambos artistas, en su opinión, tenían interés, precisamente, por haber sido capaces de trascender lo local, situando a Zaragoza «al nivel de otras regiones en cuanto a aspiración artística».

De las obras presentadas por Díaz Domínguez, *Senatus Ecclesiae* fue una de las que mayor atención recibió [figura 43]. Había sido presentada en la Nacional del año anterior donde, pese a no obtener recompensa, sí que despertó cierto interés. Enrique Vaquer la señaló desde el diario *La Época*, como «una de las pinturas más potentes, por el brío del claroscuro, la sutil estimación de las vibraciones de luz y la distribución de las figuras», además de destacar que fue uno de los trabajos más admirados por Alfonso XIII durante su visita⁷⁵⁸. Mientras que García Mercadal lamentó en *La Correspondencia de España*, que el jurado no hubiera reparado en ella⁷⁵⁹. Al presentarla en Zaragoza, Gascón de Gotor alabó que se impusiera en ella el estudio del natural, así como la influencia de Goya. Díaz volvía a tomar a este como referente, en concreto *Auto de fe*, al que parecen remitir algunas figuras y, en parte, el propio asunto, del que elimina las alusiones a la Inquisición, favoreciendo así el espacio anecdótico. Todo ello en una línea tenebrista que José Francés había criticado por afianzarse como una forma equivocada de entender el españolismo pictórico. Lo hizo en un artículo de *La Esfera*, ilustrado, entre otras obras, por el lienzo de Díaz Domínguez⁷⁶⁰.

La recepción más polémica entre las obras mostradas por Díaz la tuvieron sus paisajes. Estos eran el resultado del viaje que el pintor había realizado en compañía del ingeniero Manuel Lorenzo Pardo por la cabecera del Ebro. En *La conquista del Ebro* (1931), Lorenzo Pardo señala que el pintor pudo conocer *in situ* el lugar donde esperaba construir un gran pantano que asegurara el agua de riego durante los meses de verano en

757 TORRES, «Los artistas aragoneses. Exposición de pintura y escultura», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 1918, p. 2.

758 VAQUER, E., «La Exposición de Bellas Artes», *La Época*, Madrid, 1 de junio de 1917, p. 3.

759 GARCÍA MERCADAL, J., «Crónicas de la exposición», *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de junio de 1917, p. 4.

760 LAGO, S., «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género», *La Esfera*, Madrid, 7 de julio de 1917.



Figura 43. Ángel Díaz Domínguez, *Senatus Ecclesiae*, 1917.

toda la cuenca⁷⁶¹. La excursión duró varios días entre Fontibre y Miranda y debió de ser una más entre las que Lorenzo Pardo llevó a cabo en esos años para el estudio y la difusión de su idea. Genaro Poza en *Vida de José Valenzuela la Rosa*, alude a un viaje celebrado en 1916 que llevó a Lorenzo Pardo, Ramiro de Maeztu y el propio Valenzuela desde el nacimiento hasta los Alfaques⁷⁶². Resultado de tanta actividad fue la publicación de *El pantano del Ebro* (1918), ilustrado por Díaz Domínguez, así como la celebración de una exposición organizada en el propio Mercantil por la Academia de Ciencias en noviembre de 1919 para promocionar las obras del embalse⁷⁶³. Se mostraron documentos relacionados con el proyecto, relieves, gráficos, planos, fotografías, y publicaciones, así como pinturas y esculturas de Díaz Domínguez y José Bueno. Fueron años, por tanto, en los que un grupo de intelectuales y artistas colaboraron en una ambiciosa empresa pensada para el desarrollo de la región. Con éxito, puesto que las obras de construcción arrancaron finalmente en 1921. Algunos años después, en 1926, se creó la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, donde, como ya indicamos, Lorenzo Pardo, Valenzuela y Díaz Domínguez, volvieron a colaborar.

761 LORENZO PARDO, M., *La conquista del Ebro*, Zaragoza, Editorial y Fotograbado de Heraldo de Aragón, 1931, pp. 213-215.

762 POZA IBÁÑEZ, G., *Vida de José Valenzuela la Rosa*, Zaragoza, Librería General, 1958.

763 ROYO BARANDIARÁN, T., «El asunto del día. Del Pantano del Ebro», *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 de noviembre de 1919, p. 3.



Figura 44. Ángel Díaz Domínguez, *Paisaje y figuras* (¿Comarca del Campóo?). Colección particular.

Ninguna de las críticas que se ocuparon de los paisajes expuestos por Díaz Domínguez en 1918 aludió, sin embargo, al viaje o la iniciativa. Tal vez por estar demasiado ocupados en comprender unas obras en las que se señaló la influencia de Zuloaga. Ostalé habló de la valentía mostrada por el pintor en este grupo de trabajos, en los que no parecía guiarle otra idea que hacer «una ostentación de su atrevimiento al manejar los colores»⁷⁶⁴ [figura 44]. Le resultaban, por tanto, «algo teatrales», con una resolución libre, a base de tintas planas que «podían reproducirse sin ningún temor como carteles». De modo que volvía a sentir la necesidad de justificar al autor, puesto que, al permitirse «equilibrar lo inconsistente de la naturaleza», apartándose de esta, lo que buscaba era ganar en «relación, armonía y hasta lógica». Luis Torres, por su parte, calificó a Díaz Domínguez de «soberbio colorista» y citaba al propio autor a quien había escuchado defender: «En arte el caso es expresar lo que se siente y en pintura se puede y se debe expresar con el color. Expresar es dibujar también»⁷⁶⁵.

En el último artículo que dedicó a la exposición, Ostalé Tudela se permitió ir más allá y referirse a un renacimiento del arte aragonés que se estaba viviendo a partir de la exposición celebrada por Zuloaga en 1916. Era el momento de lo que denominaba «pintura regional», la cual contaba con una serie de autores comprometidos con la empresa entre los que des-

764 OSTALÉ TUDELA, E., «De Arte. De la actual exposición», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1918, p. 1.

765 TORRES, «Los artistas aragoneses...», *op. cit.*

tacaban tres: Francisco Marín Bagüés, Julio García Condo y Ángel Díaz Domínguez. Un trío al que calificaba de rebelde, iconoclasta y capaz de abrir nuevas vías desde el respeto a la tradición:

En el arte aragonés, siempre viril y carnal, hay un renacimiento innegable que va marcando nuevos caminos y descubriendo magníficos horizontes, tanto tiempo invisibles a los ojos (...). Ha aparecido, como luz en la noche, un grupo de jóvenes de talento, pintores con alma de artista, cuyas figuras se engrandecen ante los pasmados ojos, portando un estandarte que a nosotros nos llena de esperanza. Este estandarte es la pintura regional.

Estos jóvenes, verdaderos rebeldes, iconoclastas del neoclasicismo en decadencia, adoradores de un culto nuevo inspirado en dioses antiguos, son los que hoy empiezan a ser y los que serán mañana.

Ya tenemos tres artistas dispuestos a no hacer más que pintura regional. En ellos están también todas nuestras ilusiones. Sus nombres son: Francisco Marín Bagüés, Julio García Condo y Ángel Díaz Domínguez.

El último de ellos nos da ahora toda la emoción de su pintura aragonesa⁷⁶⁶.

Miguel Viladrich: pintor de Aragón

En 1948 Enrique Lafuente Ferrari denominó a Miguel Viladrich como «pintor de Aragón»⁷⁶⁷, dada la relevancia que los asuntos aragoneses habían tenido en su obra. Durante los largos años que residió en la localidad de Fraga, Viladrich dejó constancia de la fascinación que sentía por sus tipos, vestimentas tradicionales, paisajes, y productos agrícolas y artesanales; además de convertirse en motor de la vida cultural del municipio e impulsor de diferentes iniciativas de desarrollo económico. Gracias a sus contactos con el ambiente artístico madrileño, así como a sus ventas en el mercado internacional, la imagen que formuló Viladrich de esa zona de Aragón, tuvo una importante difusión.

Nacido en Lérida, los contactos de Viladrich con Aragón fueron tempranos. En 1908 realizó junto al escultor Julio Antonio un viaje que les llevó hasta Zaragoza, donde visitaron la *Exposición Hispano-Francesa*, para trasladarse después a Navarra, Burgos, Ávila y, finalmente, Madrid. Además, Viladrich mantenía una estrecha amistad con el aragonés Felipe Alaiz con el que debió de coincidir durante sus primeros estudios en Lérida. De la intensidad de esa relación dejó constancia Alaiz en un artículo publicado en *El Diario de Huesca* en mayo de 1913, en el que narra diferentes momentos vividos junto a Miguel; sin hacer alusión expresa a su apellido⁷⁶⁸. Por ejemplo, aludió a una visita conjunta al Museo de Arte Moderno

766 OSTALÉ, «De la actual...», *op. cit.*, 4 de junio de 1918.

767 LAFUENTE FERRARI, E., «La pintura española y la generación del 98», *Arbor*, n.º 36, Madrid, 1948, pp. 449-458.

768 ALAIZ, F., «Una sevillana», *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de mayo de 1913, p. 1.

de Madrid, «un almacén de insignes vulgaridades» donde, sin embargo, ambos enmudecieron ante el *Segoviano* de Zuloaga: «Yo sentí de nuevo el escalofrío de lo trascendental». Una obra que fue referente para Viladrich en *Alcalde de Almatret* (1910), con la que, como planteó Concha Lomba, arrancarí­a su etapa regionalista⁷⁶⁹.

Tras describir uno de los estudios del pintor, aludir a amigos comunes como Colombine (la escritora Carmen de Burgos) y narrar diferentes anécdotas como una visita a su padre, Alaiz se refirió al trabajo de Viladrich como «de una sutileza minuciosa, dominadora del insuperable detalle que presenta almas desnudas a los elegidos», alejado del «mudable y asequible impresionismo». Y, finalmente, subrayaba la capacidad del pintor para dar una visión auténtica de España, alejada del tópic­o. La obra *Gitanos de Triana* (1911) le llevaba a exclamar: «Andalucía, ¿por qué te confunden con una pandereta, con una coleta, con unas cañas de manzanilla, si eres, como Aragón, dos veces España, si hay en tus mujeres trianeras gestos helados que repelen una crueldad ancestral? ¿Por qué no te pintan como Miguel, como eres?».

Dos meses después, Alaiz volvía a escribir sobre su amigo en *El Diario de Huesca*, ahora para recoger su éxito en el *Salon des Indépendants* de 1913 y sus ventas al Conde de la Pradera y Archer M. Huntington —fundador de The Hispanic Society of America—; además de hacer una breve descripción de su obra *Mis funerales*⁷⁷⁰.

El éxito no alteró los planes de Viladrich y, tras regresar a España, se instaló en Fraga, localidad que había conocido antes de viajar a París en una visita junto a Julio Antonio. Compró una casa e inició los trámites para convertir el castillo en ruinas en su lugar de trabajo. El 13 de diciembre de 1914 le fue cedido por noventa y nueve años con la obligación de convertirlo en museo⁷⁷¹. El traslado de Viladrich a Fraga tuvo mucho de gesto romántico, pero también supuso un posicionamiento estético e ideológico en consonancia con las premisas del regionalismo plástico: quiso formar parte activa del lugar que había decidido convertir en motivo esencial de su pintura.

En un primer momento, la presencia de Viladrich pasó prácticamente desapercibida, salvo por la atención que le prestaron desde la prensa amigos como Alaiz, u otro miembro del mismo círculo, Joaquín Maurín. El primero volvió a ocuparse del pintor a finales de 1915 apuntando que las obras que estaba pintando desde su aislamiento supondrían toda una revelación, imágenes de fragatinas que planeaba enviar a Nueva York o

769 LOMBA, C., «Metamorfosis de la mirada», en LOMBA y TUDELILLA, *Viladrich...*, op. cit., pp. 130-165, espec. p. 155.

770 ALAIZ, F., «Miguel Viladrich», *El Diario de Huesca*, Huesca, 8 de julio de 1913, p. 1.

771 TUDELILLA, «Biografía», en LOMBA y TUDELILLA, *Viladrich...*, op. cit., p. 323.

Londres⁷⁷². Maurín, por su parte, dedicó un artículo al pintor en el primer número de la revista *El Ebro*. Encontraba en su obra «un himno a la raza que percibe y a la tierra que fortalece y alimenta al hombre», y le daba un sentido político por su capacidad para avivar «la fe en un pueblo que no ha muerto aún, mejor dicho, que no ha nacido todavía»⁷⁷³. E incluso llegaba a compararlo con Joaquín Costa, puesto que ambos retrataban la realidad social para tratar de construir «una patria nueva, una nación diferente».

En junio de 1918, Viladrich mostró por primera vez su obra aragonesa en el Ateneo de Madrid. Aunque la recepción fue buena, generó cierta controversia la naturaleza de su «quietismo» estético, el carácter primitivo e ingenuo de sus figuras, su relación con la pintura medieval y *quattrocentista*, la perfección —o imperfección— de su técnica... Ballesteros de Martos lo resumió acertadamente al señalar: «da la graciosa coincidencia de que los académicos le llaman revolucionario, y los que se consideran en la avanzada de las modernísimas evoluciones pictóricas, lo llaman viejo, arcaico»⁷⁷⁴. Tomás Borrás, por su parte, fue el autor que dio una mayor relevancia a la fascinación de Viladrich por los tipos fragatinos, para concluir que en sus obras se fusionaban «el alma del país, el espíritu del pintor y su composición tan sencilla como decorativa», de modo que realizaba «obras nacionales, en las que se perpetúa una raza, un tiempo y un aspecto de la tierra»⁷⁷⁵. El encuentro con Aragón, en definitiva, había llevado a la madurez su obra plástica.

Fue en ese momento cuando José García Mercadal llamó la atención desde *La Crónica de Aragón* sobre la relevancia de un pintor catalán que había convertido a Fraga en su fuente de inspiración y, con ello, «a su pincel en intérprete del carácter de un pueblo»⁷⁷⁶. Anunció también que el pintor pretendía exponer su obra en Zaragoza.

En realidad, los planes para que esa exposición tuviera lugar, habían arrancado algo antes. A principios de noviembre de 1917, Felipe Alaiz, desde la revista *Aragón* que él mismo dirigía, lanzaba la idea, probablemente en busca de apoyos para ponerla en marcha⁷⁷⁷. Hablaba entonces de celebrar una exposición conjunta de Viladrich y Julio Antonio en la Lonja

772 ALAIZ, F., «Con cursiva del diez. Azulejos», *El Diario de Huesca*, Huesca, 30 de noviembre de 1915, p. 1

773 MAURÍN, J., «Viladrich y Fraga», *El Ebro*, n.º 1, Barcelona, 15 de diciembre de 1917, pp. 7-9.

774 BALLESTEROS DE MARTOS, «Notas de Arte. El pintor Miguel Viladrich», *La Mañana*, Madrid, 16 de junio de 1918.

775 BORRÁS, T., «Artes & Letras. El pintor Viladrich II», *La Tribuna*, Madrid, 15 de junio de 1918, p. 7.

776 GARCÍA MERCADAL, J., «Del momento», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1918, p. 1.

777 RODELA (Felipe Alaiz), «Arte», *Aragón*, n.º 14, Zaragoza, 3 de noviembre de 1917.

durante las fiestas del Pilar del año siguiente. Proponer la Lonja tenía su lógica, dado que, durante las fiestas de ese año, había acogido una exposición de tapices, muebles y cerámica. Durante los meses siguientes, la idea de Alaiz fue madurando, si bien quedaron fuera las esculturas de Julio Antonio. Aunque se logró que formara parte del programa oficial de fiestas, se descartó, ignoramos por qué, que tuviera lugar en la Lonja. Se barajó entonces el Museo Provincial de Zaragoza pero, en el último momento, la Academia de Bellas Artes de San Luis, adujo falta de espacio para no ceder sus salas⁷⁷⁸. La decisión creó cierta polémica en la prensa, pero el Ateneo pronto le dio acogida en la misma sala donde se había celebrado la muestra de García Condoy.

La inauguración tuvo lugar el 31 de octubre y, durante el acto, Felipe Alaiz, leyó «unas cartillas» sobre la obra de Viladrich. Expuso treinta y dos cuadros, dos esculturas y un relieve; entre otras: *Retrato de mi madre*, *Dama de Aragón*, *Xanet de Balanses*, *Tres mujeres jóvenes de Fraga*, *Catalanes de Almatret*, *Mis funerales*, *La boda de Fraga*, *Retrato de Ramón Pérez de Ayala*, las esculturas *Sannetó*, *cantarellé de Fraga* y *Combá*, *carnicer d'Almatret*, y el relieve *Fragatina*⁷⁷⁹. La recepción de su obra fue entusiasta, pero bien distinta de la que habían recibido los trabajos de García Condoy, Díaz Domínguez o Bueno. No hubo alusiones al renacimiento del arte aragonés, ni tampoco a la raza y la esencia regional, apenas se llamó la atención sobre su retiro fragatino, ni tampoco se destacó su intención de reconstruir el castillo e implicarse en la vida de la localidad. Todos los síntomas de un auténtico regionalismo se pasaron por alto. No fue considerado como un autor propio, sino como un visitante. Tan solo Alaiz, pocos meses antes, lo había incluido entre «los jóvenes aragoneses en plena edad heroica»⁷⁸⁰.

De modo que la prensa destacó la exposición por sus logros estéticos. Luis Torres reconocía la dificultad para comentar la obra de Viladrich, si bien entendía que esta inspiraba «silencio y devoción» y por ello recomendaba al lector sentir ante ella un «contento de infinita pureza y de elevación espiritual»⁷⁸¹. Mientras que Gascón de Gotor, en su línea habitual, exaltó sobre todo la perfección técnica: «¿quién mejor artista, por tanto, sino aquel que consigue dar la sensación perfecta de la realidad?»; se preguntaba⁷⁸². En un línea similar se posicionó «X.X.» desde *Diario de Avisos*, para

778 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de Actas 1918-1925*, Sesión del 20 de octubre de 1918.

779 TUDELILLA, C., «Biografía», en LOMBA y TUDELILLA, *Viladrich...*, *op. cit.*, p. 359.

780 ALAIZ, F., «Temas aragoneses. Vencer y convencer», *Aragón*, Zaragoza, 27 de julio de 1918. Recogido en: DUEÑAS, *Costismo y anarquismo...*, *op. cit.*, p. 191.

781 TORRES, L., «Fiesta del arte en el Ateneo. La exposición de pintura de Miguel Viladrich», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de noviembre de 1918, p. 2.

782 GASCÓN DE GOTOR, A., «De arte. Miguel Viladrich. Exposición de sus obras en el Ateneo de Zaragoza», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de noviembre de 1918,

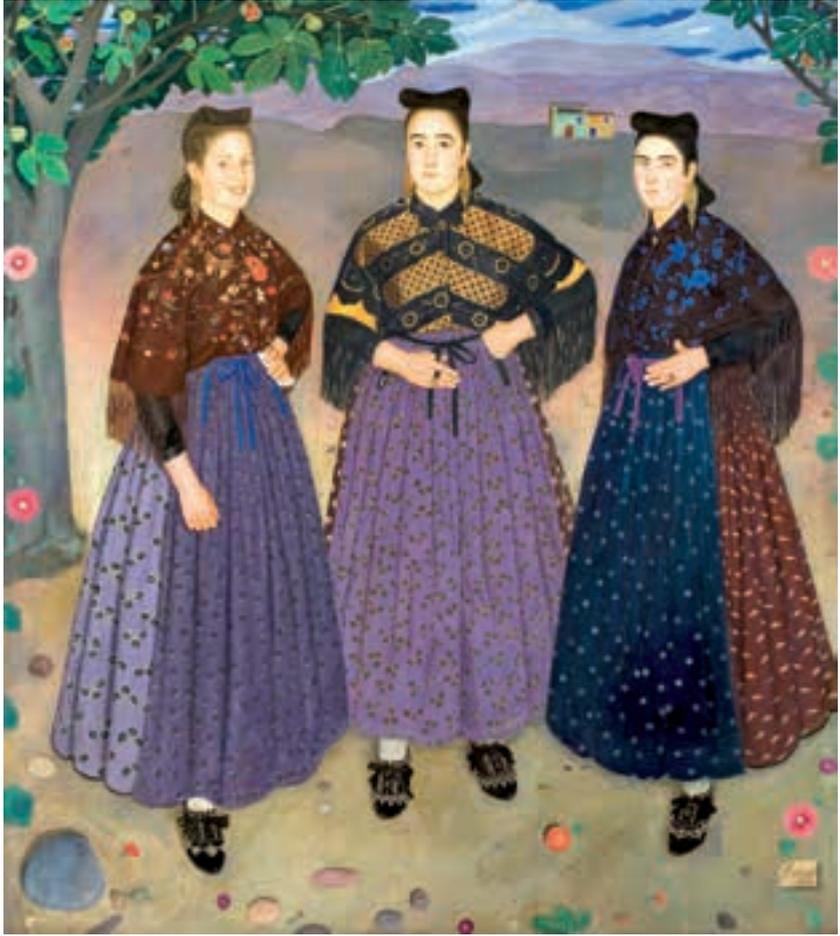


Figura 45. Miguel Viladrich, *Tres mujeres jóvenes de Fraga*, 1914. The Hispanic Society of America, Nueva York.

destacar una de las obras que, junto al retrato de Ramón Pérez de Ayala, más llamó la atención: *Tres mujeres jóvenes de Fraga* [figura 45]⁷⁸³. Esta gran tabla había sido el primer acercamiento de Viladrich a la temática aragonesa, presentando a tres jóvenes con sus trajes tradicionales ante un paisaje cerrado por una higuera. Más allá de la perfección técnica que tanto entusiasmo despertó, la obra es un buen ejemplo de cómo Viladrich trabajaba de forma minuciosa determinados motivos, como los detalles de las vestimentas, mientras que en la vegetación o el paisaje simplificaba por completo las formas. También de su gusto por el uso de colores puros, escasamente realistas. Una combinación de elementos aparentemente contrarios, que produce una impresión de quietud y extrañamiento tan afín a

783 X. X., «De arte. Exposición Viladrich», *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1918, p. 2.

los postulados de la pintura metafísica⁷⁸⁴. Una visión de la región enraizada en los principios del simbolismo.

Una vía similar siguió en el resto de sus obras de asunto aragonés, entre las que destacó *La boda de Fraga* (1918) [figura 12]. Una tabla pintada en el lapso de tiempo transcurrido entre la exposición madrileña y la de Zaragoza, justo cuando conoció a la que sería su esposa Ana Morera, con la que se casaría dos años después en Buenos Aires. El Mercantil reparó en ella y la adquirió por un alto precio, 13 500 pesetas, acorde con la calidad de una obra en la que Viladrich trasciende el tiempo y el lugar representados, en la línea de los mejores ejemplos del regionalismo.

Ostalé Tudela puso la pintura de Viladrich en relación con la de Julio Romero de Torres. De paso recordaba que este último, en un homenaje a Viladrich, había exclamado: «Con éste (por Viladrich), hemos terminado todos»⁷⁸⁵. En opinión de Ostalé, ambos habían seguido el camión de lo que algunos críticos denominaban pintura «de ideas», si bien, en la comparación, el catalán se imponía: «Nuestra creencia es que siguiendo por el camino que los dos artistas han emprendido, Viladrich nos traerá más pronto los verdaderos aromas del campo de Fraga, que Romero de Torres, los de Córdoba».

Viladrich no abandonó definitivamente Fraga hasta el estallido de la Guerra Civil; aunque pasó largas temporadas en Argentina, Uruguay y, ya en los años treinta, en Tetuán. A Buenos Aires llegó por primera vez en 1919 con una carta de presentación firmada por «su amigo» Zuloaga. Y debió de ser de utilidad puesto que expuso al poco de llegar⁷⁸⁶. Mostró sus obras aragonesas e incorporó todo un nuevo repertorio de tipos y paisajes. De vuelta a Fraga, se implicó con mayor empeño en la vida de la ciudad entre 1926 y 1931; justo después de vender buena parte de su producción a The Hispanic Society of America. Creó entonces la asociación Amigos de Fraga y el periódico *La Ribera del Cinca*; como ya apuntamos. Y su labor fue reconocida por la revista *Aragón* del SIPA⁷⁸⁷. Mientras tanto, seguía pendiente la habilitación del castillo como museo. Se habló de que fuera de carácter etnográfico, pero sin renunciar a las pinturas que Viladrich debía realizar en los muros. La idea inicial era que recogieran costumbres fragatinas pero, en 1929, Ricardo del Arco, contaba en la revista *Estampa* que el pintor había decidido dedicarlas al Quijote, para lo que había com-

784 Como bien apuntó Concha Lomba en: LOMBA, «Metamorfosis de la mirada», *op. cit.*, 2007, p. 161.

785 OSTALÉ TUDELA, E., «De Arte. Miguel Viladrich», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1918, p. 3.

786 Dirigida a un tal Pedro Jiménez. Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Carta manuscrita de Ignacio Zuloaga fechada en Madrid el 5 de junio de 1919.

787 EDUJOA, «Fraga, la ciudad célebre y sencilla», *Aragón*, n.º 45, SIPA, junio de 1929, pp. 109-111.

prado un caballo, una lanza, un rucio...⁷⁸⁸. El proyecto nunca se ejecutó. Con el exilio, Fraga, donde vivió, pintó y vio nacer a sus hijos, quedó en el recuerdo, y las muestras de su particular visión de ese rincón aragonés desperdigadas entre Zaragoza, Buenos Aires y Nueva York.

La Exposición Hispano-Francesa de 1919

La Exposición Hispano-Francesa de 1919 situó el medio artístico local en un contexto de recepción mucho más amplio del habitual y permitió a los artistas aragoneses confrontar su trabajo con el de autores que trabajaban en centros más avanzados. Se quiso retomar el espíritu de la exposición de 1908, con la idea de confraternización entre ambas naciones, y, aunque se adujo como motivo la conmemoración del ochocientos aniversario de la Reconquista de Zaragoza por Alfonso I con el auxilio de «insignes caballeros franceses»⁷⁸⁹, la celebración fue posible por la coyuntura internacional del momento. Como planteó Isabel García, la muestra de Zaragoza hay que situarla en un marco de colaboración cultural hispano-francesa que, durante el transcurso de la I Guerra Mundial, dio lugar a una serie de exposiciones comprometidas con la causa aliada⁷⁹⁰. La primera fue la celebrada a beneficio de los legionarios españoles en 1917, seguida de las de arte francés de Barcelona y Madrid —en 1917 y 1918, respectivamente—, para finalizar con la exposición de pintores españoles modernos del Petit Palais de París que tuvo lugar de forma prácticamente simultánea con la de Zaragoza. Salvo por la exposición de los legionarios en que hubo algunos autores franceses, esta última fue la única en que se pudo observar de forma conjunta la producción plástica de ambos países. Como es sabido, España se declaró neutral desde el inicio de la contienda, si bien los partidarios del bando aliado fueron ganando presencia entre la opinión pública de forma paulatina. Una vez terminada la guerra, tuvieron lugar diferentes ejercicios de exaltación de la heroicidad francesa; entre los que cabe situar el acto de inauguración de la Hispano-Francesa. El *Libro de oro* de la exposición dejó constancia de ese carácter aliadófilo, además de señalar que se trató de un empeño personal del vizconde de Escoriaza, amante de Francia que «ni un día durante la guerra dejó de creer ni esperar el triunfo definitivo»⁷⁹¹. Escoriaza había sido el vicepresidente de la Hispano-Francesa de 1908.

La idea había tomado forma a principios de 1918 y, ya en el mes de mayo, *La Crónica de Aragón*, daba noticia de que se celebraría en el mes de octubre; con lo que habría coincidido exactamente con el final del con-

788 ARCO, R. del, «El retiro de Viladrich», *Estampa*, Madrid, 22 de octubre de 1929, p. 11.

789 «Crónica de la exposición», en *Libro de oro...*, *op. cit.*

790 GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.

791 «Crónica de la exposición», en *Libro de oro...*, *op. cit.*

flicto⁷⁹². El Ayuntamiento de Zaragoza la declaró acontecimiento oficial el 7 de junio y, dado que la Lonja no estaba disponible en el mes de octubre, se pensó en utilizar las salas del Museo Provincial⁷⁹³. El cambio de fechas permitió recuperar el emplazamiento original.

La exposición se inauguró finalmente el 20 de mayo de 1919 y estuvo abierta hasta el 22 de junio. Los solemnes actos de apertura dieron muestra del apoyo que mostraron ambos gobiernos, con la presencia de los respectivos ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes, Louis Laferre y César Silió; además de otros cargos institucionales y de las máximas autoridades aragonesas. El alcalde de Zaragoza, Pablo Calvo, ostentaba la presidencia de honor. Los discursos inaugurales aludieron a la heroica Francia, «venerada de la justicia y de la libertad» según Escoriaza, quien destacó también el trabajo de los artistas, algunos de los cuales habían realizado sus obras «al precio de su vida», en las trincheras. Era el caso de los dibujos de Georges Bruyer, presentes en la muestra. El ministro francés, por su parte, subrayó la importancia de la colaboración franco-española en materia cultural, única vía de apoyo mutuo dada la neutralidad española. Además, Lafferre anunció la creación de la Casa de Velázquez en Madrid, dejando constancia de la voluntad de continuar esa vía.

En la organización se implicaron un buen número de personas. Los primeros artistas en sumarse a la iniciativa fueron Federico Beltrán y José Clará, que actuaron como delegados españoles en París; a los que siguió inmediatamente José Valenzuela la Rosa, «defensor valiosísimo de la causa aliada»⁷⁹⁴, que figuró como secretario general. Si los vicepresidentes tenían un carácter más institucional, entre los vocales estuvieron algunos personajes estrechamente vinculados con la vida cultural zaragozana como Luis Torres o Antonio González. Por último, se nombraron delegados en distintas ciudades: Aureliano Beruete —director del Museo del Prado—, José Francés y Rafael Domenech, en Madrid; Feliú Elías y Carlos Vázquez, en Barcelona; y Antonio de Guezala en Bilbao. Juan José Gárate representó a los artistas aragoneses desplazados de su región.

La sección francesa estuvo presidida por el escultor Albert Bartholomé, que contó como vocales con representantes de las tres asociaciones de pintores presentes en la exposición: la Sociedad de Artistas Franceses⁷⁹⁵, la

792 «De Arte. Exposición Hispano-Francesa», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1918, p. 1.

793 «Exposición hispanofrancesa», *El Sol*, Madrid, 9 de junio de 1918, p. 6.

794 «Crónica de la exposición», en *Libro de oro... op. cit.*

795 Los miembros del Salón de Artistas Franceses que participaron fueron: Emilio Adan, Julio Adler, Ludovico Alleune, Gastón Balande, Claudio Bourconnier, Enrique Calvet, Víctor Charreton, Eugenio Chigot, Renato Chretien, Eduardo Doigneau, Enrique d'Estienne, Dionisio Etcheverry, León Félix, Francisco Flameng, Andrés des Fontaines, Enrique Foreau, Augusto Gorquet, Alberto Gosselin, Andrés Marche, Enrique

Sociedad Nacional de Bellas Artes⁷⁹⁶ y el Salón de Otoño⁷⁹⁷. José Francés, en su texto para el *Libro de oro* dejó constancia de la orientación de cada una: «En la sección francesa figuraban desde los academicismos del Salón de Artistas Franceses hasta las audacias del Salón de Otoño, comprendida claro está, la amplia diversidad de tendencias del Salón Nacional de Bellas Artes»⁷⁹⁸.

Eran los mismos colectivos participantes en las exposiciones de Barcelona y Madrid, por lo que algunos nombres y algunas obras, se repitieron. En Barcelona, eso sí, hubo un mayor espacio para la vanguardia con dos obras calificadas de «cubistas» de Matisse y La Fresnaye. Pese a lo cual Mario Aguilar señaló desde *El Imparcial* que el Estado francés eludía presentar a «la joven guardia cubista» y la «extrema izquierda de los neoimpresionistas», recogiendo las palabras del pintor Celso Lagar que lamentó el cubismo «sin interés y manso» que se había llevado a la exposición⁷⁹⁹. En Madrid, por otra parte, se impuso el academicismo, hasta el punto de que José Francés tuvo que aclarar que la exposición de Zaragoza no era ni «una ampliación» ni una «rectificación» de esta. Para Zaragoza se recuperó el trabajo de «fauvistas» —entre los que la crítica española situó a los Nabis—, como Félix Vallotton, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Otton Friesz, además de añadirse a Maurice de Vlaminck, que no había estado en Barcelona. Joan Sacs —seudónimo de Feliú Elías—, escribió una crónica

Martín, Edgardo Maxence, Luis Montagne, Pedro Montencin, Jorge Motelei, Alejandro Nozal, Emilio Renard, Daniel Saubés, Mademoiselle Thil, Enrique Zo, Gabriel Domergue, Julio Grün y Jorge Luciano Vacossin.

796 De la Sociedad Nacional de Bellas Artes acudieron: Edmundo Aman Jean, Alberto Aublet, Francisco Aubortin, Emilio Barau, Juan Beraud, Hipólito Berteaux, Alberto Besnard, Gabriel Biessi, Emilio Boulard, Bernardo Boutet de Monvel, Jorge Costeau, Carlos Cottet, Maurice Courant, Andrés Dauchez, Eugenio Dauphin, Pablo Luis Delance, Jorge Desvallières, Enrique Duhén, María Duhén, Mauricio Eliot, Luisa Galvier Boissiere, Luciano Griveau, Gaston Guignard, Victor Luciano Guiraud de Scevola, Adolfo Gumery, Eduardo Henry-Baudot, Jorge Jeannot, Gastón Latouche, Fernando Legout-Gerard, Enrique Le Sidaner, Pablo Madeline, Renato Menard, José Pablo Mesle, Federico Montenard, Enrique Morisset, Fernando Olivier, Estéfano Pannemakers, Renato Prinnet, Alfredo Felipe Roll, Eduardo Rosset-Granger, Andrés Rixens, Luciano Simón, Juan Simón, Alfredo Smith, Raul Andrés Ulmán, Víctor Koos, Pedro Waidmann, Zacarías Zakarian, Alberto Bartholomé, Luis Dejean, Julio Desbois, Carlos Despiou, Alfonso Marcel Jacques, Pedro Roche, Gastón Schnegg y Emilio Serafin Vernier.

797 Los vinculados al Salón de Otoño eran: Georgina Agutte, Mauricio Asselin, Pablo Baignieres, Jacobo Blot, Pedro Bonnard, Jorge Bruyer, Carlos Camoing, Pablo Deltombe, Jorge d'Espagnat, Emilio Oton Friesz, Emilio Gaudissard, Geo Weiss, Mademoiselle Govillard, Francisco Jourdain, Carlos Lacoste, Pedro Laprade, Luis Le Bail, Alcides Le Beau, Andrés Mare, Raul de Mathan, Bernardo Naudin, Ouvre (Achille), Renato Roi, Félix Vallotton, Luis Valtat, Carlos Vives Apy, Mauricio de Vlaminck, Eduardo Vuillard, Andrés Wuilder, José Bernard y Alberto Marque.

798 FRANCÉS, J., «El arte español y el arte francés en la Exposición de Zaragoza», en *Libro de oro...*, *op. cit.*

799 AGUILAR, M., «Cartas catalanas. Los salones», *El Imparcial*, Madrid, 3 de mayo de 1917, p. 1.

para *Heraldo de Aragón* en la que alababa el modo en que el público zaragozano había recibido las propuestas más arriesgadas: «Nada de burlas, ni risas, ante las telas o las esculturas incomprendidas. Ninguna pudibundez ante los desnudos, sino todo lo contrario: un respeto extremado y un esfuerzo bien visible para explicarse todo lo aparentemente anormal de este arte extrañísimo y provocador»⁸⁰⁰.

La impresión de Feliú Elías, publicada pocos días después de la inauguración, pudo ser más bien la expresión de un deseo, puesto que ni la propia crítica local sabía cómo reaccionar ante determinadas obras. Así, Gascón de Gotor se mostró contrario a la evolución que había seguido el arte moderno «imperio de escuelas en “istas”», que había dejado atrás «la sinceridad del arte»⁸⁰¹. Tan solo ante las obras del Salón de Artistas Franceses pareció sentirse cómodo pero, sobre todo, se mostró hostil ante las posibles lecciones que los artistas locales pudieran tomar del conjunto reunido: «¿qué ocurrirá cuando precisamente la mayoría de ellos no hacen otra cosa sino hacer lo que llaman “moderno” que no es sino una imitación de este arte francés tan falso?». Luis Torres, por su parte, recurrió al socorrido calificativo de «decorativo» para aludir a las novedades: contrario a los excesos académicos del Salón de Artistas Franceses y poco dado a las extravagancias de los autores del Salón de Otoño —«excesivamente preocupados unos por el procedimiento, simplicistas otros, entregados solamente al impulso de sus sensaciones estéticas»—, destacó el eclecticismo imperante entre los autores de la Sociedad Nacional de Bellas Artes⁸⁰². Coincidió así con las opiniones de José Francés que encontró en este grupo «la medida sin intransigencia y la modernidad sin extravíos»⁸⁰³. En consonancia, Torres destacó por encima del resto de obras las visiones de Bretaña de Lucie Simon, representante de la pintura regionalista francesa.

El regionalismo, de hecho, se impuso entre los españoles, contando con José Francés, responsable de la «dirección artística y literaria de todos los impresos»⁸⁰⁴, como su máximo defensor. Abogó en su texto por «la descentralización artística», señalando que las regiones venían demandando hacía tiempo su propia voz. Un deseo legítimo, dado que «no anarquiza, reconstruye. No desmembra, liga. Cambia el anquilosamiento, el atrofiamiento idiosincrásico de la vegetativa existencia española en

800 J. S., «La Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1919, p. 2.

801 GASCÓN DE GOTOR, «De la Exposición de Bellas Artes. La pintura francesa», *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1919, p. 1.

802 TORRES, «De Arte. Apuntes de la Exposición», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1919, p. 3.

803 FRANCÉS, «El arte español...», *op. cit.*

804 «Crónica de la exposición», en *Libro de oro...*, *op. cit.*

un dinamismo fecundo»⁸⁰⁵. Todo formaba parte de un proceso que, en un principio, pudo «inquietar a los pusilánimes o a los testarudos», pero en el que era evidente que «la grandeza española» estaba «forjándose así, en las dispersas energías». De ahí que en la sección española se quisiera hacer una «síntesis del arte contemporáneo en todas las regiones de nuestra patria», incluyendo obras que iban «del decano de nuestros pintores Francisco Domingo Marqués hasta Picasso, el creador del cubismo». Este último con una obra, *La estación*, anterior a la formulación de ese lenguaje. En definitiva se trataba de dejar constancia de «la importancia actual de las regiones españolas en nuestro renacimiento artístico», invitando «a los representantes de todas las tendencias por retrógradas que parezcan a los impacientes y por muy peligrosa rebeldía que ostenten a las miradas de los tradicionalistas».

Las mayores novedades llegaron de la mano de catalanes y vascos. José Francés se vio obligado a defender el arte catalán contra algunos prejuicios que había arrastrado desde finales del siglo anterior. En su opinión, el hecho de que fuera deudor del arte francés, no era sino reflejo de la «universalidad que tiene la psicología catalana», y señalaba que sus pintores representaban a Cataluña «de modo filial y comprensivo». Francés se esforzó en subrayar los elementos comunes existentes entre el *noucentisme* y la poética regionalista del resto de regiones; aun sin utilizar directamente esos términos. Y ponía como ejemplo la obra de autores como Sunyer, Nogués, Canals, Aragay, Torres García o Miró, que ni siquiera formaban parte de la exposición; junto a otros presentes como Nonell, Elías o Togores.

La prensa aragonesa, por su parte, apenas se interesó por la pintura catalana, mientras que los vascos despertaron un gran interés. También Francés los caracterizó en su texto, aludiendo su capacidad para interpretar con espíritu renovador «el significativo dualismo de su raza», «influidos de ajenas tendencias y brotados, sin embargo, de las entrañas mismas de la tierra que les vio nacer»⁸⁰⁶. Al mismo tiempo, Francés responsabilizó a Zuloaga del empeño que tenía la pintura del momento de «interpretar las características de la psicología nacional, buscándolas en tipos, costumbres y paisajes». Para la crítica local, Zuloaga y Valentín Zubiaurre fueron los nombres más destacados, dos autores que ejercían una notable influencia sobre los principales artistas aragoneses del momento. Otras propuestas más audaces fueron rechazadas, como hizo Gascón de Gotor por sus «excesos de modernismo»⁸⁰⁷. Este atacó el dibujo de Iturrino, los fondos de Guezala y los colores planos de Vázquez Díaz —andaluz cuya obra se incluyó entre los vascos—.

805 FRANCÉS, «El arte español...», *op. cit.*

806 *Ibídem.*

807 GASCÓN DE GOTOR, «De la Exposición Hispano-Francesa. Los artistas vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de junio de 1919, p. 1.

Otros autores destacados, en este caso por Luis Torres, fueron Regoyos y el regionalista valenciano José Pinazo Martínez⁸⁰⁸. El ceramista Daniel Zuloaga, que acudió a la inauguración, fue recibido como un amigo por los artistas locales. De hecho, la correspondencia de este con su sobrino Ignacio revela que llevaba tiempo preparando su visita. La exposición permitió también rendir homenaje a Julio Antonio, recientemente fallecido y del que se mostraron diecisiete trabajos al tiempo que se le dedicaba un texto en el *Libro de oro*, firmado por el propio Escoriza.

La Hispano-Francesa fue también una oportunidad para que el Museo de Zaragoza engrosara sus colecciones. Como ya apuntamos, hubo ofertas de donación por parte de autores como Valentín Zubiaurre, Guezala, Guinea, Quintín de la Torre, Eugenio Hermoso o Luis Masriera, e incluso Aureliano de Beruete prometió una obra de su padre; aunque no todas las donaciones llegaron a concretarse.

Los autores aragoneses contaron con su propio espacio en la Lonja, aunque estuvieron acompañados por una obra de Ignacio Zuloaga, así como por Federico Beltrán y su mujer Irene Narezo. Beltrán, responsable del montaje de la sección española, había expresado su deseo de que tanto sus obras como las de su esposa figuraran junto a las de los aragoneses⁸⁰⁹. Gascón de Gotor, no dudó en señalar que esto fue necesario para reforzar el nivel de las endebles propuestas locales⁸¹⁰. Hubo ausencias, como la ya habitual de Pradilla, pero la más sonada fue la de Marín Bagüés, tal y como el propio Francés hizo notar en el catálogo. Ese año Marín regresó a la pintura con una de sus obras más relevantes: *Las tres edades* [figura 14]; si bien no debió de tenerlo listo para la inauguración. El tratamiento alegórico de un asunto de inspiración rural, encajaba perfectamente con la naturaleza de sus propuestas, destacando además en este caso la fuerza del cromatismo. Tampoco expuso Miguel Viladrich, cuya ausencia subrayó Ricardo del Arco en *El Liberal*⁸¹¹, tal vez por lo reciente de su propia muestra. Ahora bien, no desaprovechó el pintor el acto inaugural para solicitar al ministro Silió el cese de Mariano Benlliure, Director General de Bellas Artes. Así lo expresó también a través de un comunicado enviado a la prensa en el que denunciaba las malas prácticas del escultor y el daño que hizo en vida a Julio Antonio. E incluso aseguró que Benlliure había tratado de impedir a Escoriza la celebra-

808 TORRES, «Apuntes de la Exposición», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de junio de 1919, p. 2.

809 TORRES, «De Arte. Comentarios a la Exposición», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1919, p. 2.

810 GASCÓN DE GOTOR, «De la Exposición Hispano-Francesa. Los pintores aragoneses», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de junio de 1919, p. 3.

811 ARCO, R. del, «La Exposición Hispano-Francesa de pintura y escultura de en Zaragoza», *El Liberal*, Madrid, 26 de mayo de 1919, p. 1.

ción de la Hispano-Francesa⁸¹². Pese a que Benlliure era bien conocido en Zaragoza por encargos como el monumento a Agustina de Aragón, no gozaba para entonces de la simpatía de una parte de la intelectualidad aragonesa. En 1925, cuando se anunció que se le había encargado realizar un monumento homenaje a Joaquín Costa, Ramón Acín, Rafael Sánchez Ventura, Silvio Kossti y José Ignacio Mantecón, enviaron a la prensa otro manifiesto en su contra, denunciando su falta de talento y su capacidad para la manipulación⁸¹³.

Entre los artistas que sí participaron en la exposición, la mayor atención la despertó Julio García Condoy con dos obras de asunto aragonés: *En la ermita*, ya presentada en su individual de 1917, y *Ya llega el vencedor*, que aglutinó gran número de comentarios [figura 46]. Recoge este último la tradición aragonesa de las carreras de pollos, ambientada en la localidad turolense de Belmonte de Mezquín, donde el tío de García Condoy, José Catroy, pintor aficionado, era párroco. No se retrata la carrera en sí, ni al vencedor, sino a los que le esperan, en un friso decorativo que recoge los tipos tradicionales del Bajo Aragón. Tanto Francés en el *Libro de oro*, como Gascón de Gotor en su crítica, apuntaron la influencia de Viladrich en esta obra. Comparten ambos la «obsesión siluetista» —al decir de Francés—, la precisión del dibujo y la atención al detalle, pero lo cierto es que *Ya llega el vencedor*, con mostrar un avance respecto a trabajos anteriores, no suponía una renuncia a los modos que García Condoy venía desempeñando previamente. No lo entendió así Gascón de Gotor, que criticó la «rigidez» y la «dureza de líneas» por las que había optado, exhortando al pintor a no dejarse llevar por «ciertas maneras, llamadas modernas, y de las cuales al ridículo hay un paso»⁸¹⁴.

Unas «maneras modernas» que dieron lugar a una de las mejores obras del autor, en su vocación de hacerse eco de una identidad colectiva radicada en una tradición local. Se apuntan en ella las posibilidades de que el regionalismo se adaptara a las fórmulas propias del retorno al orden, a través de un clasicismo depurado en el tratamiento de las formas. Como el crítico Enrique Vaquer supo ver cuando García Condoy mostró la obra en la Nacional del año siguiente, uno de los principales logros de la obra, «de un arcaísmo luminoso», residía en el fondo⁸¹⁵. La reducción geométrica de los volúmenes de casas que lo componen, encaja perfectamente con el

812 VILADRICH, M., *Silió dimite a Benlliure*, Zaragoza, mayo de 1919. Recogido en: *Viladrich. Primitivo...*, *op. cit.*, pp. 113-115.

813 Publicado en la revista argentina *Aragón* y reproducido en: «Un documento: Protestamos», *Vértice*, n.º 3, Barcelona, 21 de agosto de 1925. Incluido en: *Ramón Acín: La línea sentida*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 2004.

814 GASCÓN, «De la exposición...», *op. cit.*

815 VAQUER, E., «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, Madrid, 12 de junio de 1920, p. 1.



Figura 46. Julio García Condoy, *Ya llega el vencedor*, 1919. Colección particular.

uso de colores puros en todo el conjunto. Como ya apuntamos, la pintura llamó entonces la atención del crítico Francisco Alcántara, que la utilizó para denunciar una excesiva vertebración en focos regionales solo atentos a su propia producción, lo que imposibilitaba que un aragonés obtuviera la recompensa que merecía. Aunque la identificó erróneamente como una escena altoaragonesa, encontró en ella un «aliento poderosísimo», capaz de transmitir «el alma ruda, sencilla y heroica de esa región»⁸¹⁶.

Entre el resto de aragoneses presentes en la Hispano-Francesa, José Francés dejó constancia de su predilección por Díaz Domínguez «con su ampulosidad decorativa, con su generosidad colorista, con ese fuego espontáneo y creciente que hacen del joven pintor aragonés uno de los primeros artistas decoradores que tenemos hoy día»⁸¹⁷. Presentó, que sepamos, un retrato de grupo, *La familia*, que fue convenientemente destacado por Luis Torres en uno de sus artículos⁸¹⁸. Al beneplácito se sumó Felipe

816 ALCÁNTARA, «La Exposición Nacional...», *op. cit.*

817 FRANCÉS, «El arte español...», *op. cit.*

818 TORRES, «De Arte. Apuntes de la Exposición», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 2 de junio de 1919, p. 3.

Alaiz desde *El Sol*, que destacó el interés que últimamente estaba generando el trabajo del autor⁸¹⁹.

También llamó la atención Manuel León Astruc con *Muy siglo XVIII y Lucille*, un trabajo que denotaba su cercanía con la obra de Federico Beltrán y, en opinión de Alaiz, también de Antonio de la Gándara. Con este tipo de representaciones de mujeres enigmáticas, León Astruc logró algunas de sus mejores obras, en las que enlazaba la moda *Belle Époque* y los resabios simbolistas con los nuevos gustos propios del *art déco*. Gil Bergasa, por su parte, expuso *La vuelta de la pesca del besugo*, en la línea de anteriores trabajos, que Francés puso en relación con la obra de Martínez Cubells. Fue la última ocasión en que Gil Bergasa expuso en Zaragoza, a partir de entonces se concentró en la dirección de su fábrica de alfombras y dejó de ejercer profesionalmente como pintor. De Aguado Arnal pudieron verse dos obras *Pradera de San Isidro* y *Canal de Zaragoza*, que respondían a dos de las temáticas más habituales del autor. Mientras que Gárate envió el *Retrato de la marquesa de González Castejón* y dos vistas de canales venecianos, un asunto al que, según indicaba Torres, estaba especialmente dedicado en aquellos años⁸²⁰. Es erróneo, por tanto, el empeño de la historiografía posterior en fechar a finales del siglo XIX todas las vistas italianas del autor. La presencia aragonesa la completaron Mariano Oliver Aznar, Baltasar González, Luis Gracia Pueyo y Anselmo Gascón de Gotor.

De entre todos los comentarios que generó la exposición, los de Felipe Alaiz en el diario madrileño *El Sol*, son los más reveladores del modo en que este y otros miembros de su generación, entendían la práctica artística contemporánea. Alaiz trazó un panorama sobre el arte aragonés del momento que, en su opinión, comenzaba a apartarse de lo anecdótico para optar por un mayor rigor en el tratamiento de los asuntos. Frente a un españolismo dado a «piruetas literarias, políticas o artísticas», «los artistas aragoneses van apartándose, dichosamente, del falso colorismo representativo, es decir, del colorido cromo de la anécdota, y guardando su mejor atención para ser muy aragoneses y muy universales al mismo tiempo»⁸²¹. Subrayaba de ese modo la necesidad de que el regionalismo plástico fuera capaz de ir más allá de la exaltación local, dando lugar a arquetipos de validez universal. Un camino que solo era posible a través de un profundo conocimiento de la realidad que pretendía representarse, haciendo suyas las preocupaciones que latían en esta:

Solo una compenetración perseverante con el medio puede encaminar al artista. No se comprende el pintor-turista porque no tiene tiempo de ahondar en la espiritualidad de sus figuras, ni éstas pueden ser, a lo sumo, más que tentacio-

819 ALAIZ, F., «Exposición Hispano Francesa de Zaragoza. Los aragoneses», *El Sol*, Madrid, 21 de junio de 1919, p. 5.

820 TORRES, «De Arte...», *op. cit.*

821 ALAIZ, «Exposición Hispano Francesa...», *op. cit.*

nes momentáneas y rectificables, no la depuración, la selección de tentaciones y el equilibrio y ponderación de todos los puntos de vista, el estudio de los caracteres antropológicos, la convivencia y la confianza con el modelo. Hay corrientes étnicas soterradas que se entregan al minero, no al turista.

Hasta tal punto entendía Alaiz la necesidad de esa «vuelta a la tierra», que incluso recomendaba a José Bueno que abandonara sus figuras de inspiración clásica para ocuparse de Aragón: «Insisto en que este gran escultor debe ir a nuestras montañas y a nuestras vegas y hacer allí frisos de guadañadores, bustos auténticos premeditados, pensados, con agravante de despoblado». Siempre, eso sí, desde la superación de los tópicos, puesto que estos eran incapaces de «abrir un glorioso surco ni de mover una gloriosa dinamo, ni de crear Arte social». Y concluía: «Los tiempos han traído una nueva concepción de las cosas que consiste en concretarlas».

Un segundo acontecimiento expositivo de relevancia tuvo lugar en 1919: la *Exposición de artistas independientes y noveles* celebrada en los salones del Ateneo entre el 24 de octubre y el 9 de noviembre. Pensada quizá para los que no habían tenido cabida en la gran cita anterior —tan solo León Astruc estuvo en ambas—, dio la alternativa a una nueva generación de artistas —algunos de escaso recorrido posterior—, además de a un cierto número de aficionados. La organización corrió a cargo de la Agrupación Artística Aragonesa y el importe de la entrada, veinticinco céntimos, se dedicó, por enésima vez, a la erección de un monumento a Goya en Zaragoza. Con ese mismo fin recaudatorio se organizaron conciertos y rifas durante el tiempo que estuvo abierta.

Fernando Soterías —Mefisto— y Gascón de Gotor le dedicaron amplias crónicas en *Heraldo de Aragón* y *El Noticiero*. Sorprende especialmente el interés con que Gascón acogió la iniciativa, llegando a solicitar que tuviera un carácter anual y ocupándose de los artistas uno por uno. Además, animó al público a que premiara el trabajo de los jóvenes adquiriendo alguno de sus trabajos.

El citado León Astruc, por entonces residente en Zaragoza, era el más conocido entre los participantes. Envío *La maja del abanico*, situada en un lugar referente junto a una copia del retrato de Goya pintado por Vicente López que había realizado Gascón de Gotor padre. La nueva generación volvía a encomendarse al viejo maestro. En su crítica, Gascón subrayó la cercanía entre la obra de León Astruc y la obra del canario Néstor. Ambos compartían el interés por las fórmulas de un simbolismo tardío.

Entre los artistas debutantes destacó la pintora Joaquina Zamora, que envió tres óleos: *Bodegón*, *Cabeza de maja* y *Bohemia*; y dos dibujos: *Autorretrato* y *Cabeza de mi hermana*⁸²². Mefisto destacó su *Bodegón*, mien-

822 LOMBA SERRANO, C., «Joaquina Zamora, entre el regionalismo y los otros realismos, 1916-1926», en *Joaquina Zamora. Exposición antológica* [comisaría: M^a Presentación Sanz del Amol], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 33-51, espec. p. 36.



Figura 47. Joaquina Zamora, *Coloquio baturro*, 1917-1928. Diputación Provincial de Zaragoza.

tras que Gascón de Gotor, interesado sobre todo por sus retratos, prefirió acudir al estudio de la pintora —a la que calificó de «excelente»—, y, ante las obras contempladas, demandó que siguiera trabajando y que saliera de Zaragoza para formarse junto a «un buen maestro»⁸²³. Resulta extraño que Zamora no enviara a la exposición *Coloquio baturro* [figura 47], una obra que se ha venido fechando en 1917 por indicación de la propia autora. Tampoco aludieron a la obra ninguno de los que críticos que pasaron por su estudio —además de Gascón, Abril Soriano para *ABC*⁸²⁴—, pese a destacar otras de mucha menor entidad. La primera noticia de esta conversación entre dos tipos tradicionales, al parecer pintada del natural en Gallur, es de 1928; cuando la pintora la entregó a la Diputación de Zaragoza como muestra del aprovechamiento de la pensión que le había sido concedida en 1924. Todo hace pensar, incluido el propio tratamiento plástico de las figuras, que se trata de un trabajo posterior a lo indicado hasta el momento.

De Zamora la crítica destacó sobre todo sus aptitudes para trabajar ante el natural, preocupación fundamental para determinados críticos ara-

823 GASCÓN DE GOTOR, «De Arte. Exposición de artistas independientes y noveles», *El Noticiero*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1919, p. 1.

824 ABRIL SORIANO, «Nota de arte», *ABC*, Madrid, 18 de octubre de 1919, p. 10.

goneses. De ahí que ante el trabajo de un tal José Lacosta, Gascón criticara su inclinación por «un puntillismo muy de la última temporada de los “atrevidos” franceses»⁸²⁵. Tampoco Mefisto mostró interés por el «modernismo agudo» que encontró en otros dos autores, Germán Gil Losilla y Julio Campos, y concluyó: «¡Hay que abandonar el modernismo! Eso de pintura modernista es un “camelo”, pasado de moda, en el que no creen ya ni los aficionados menos inteligentes»⁸²⁶. La modernidad bien entendida, para Mefisto, era la que representaban autores como Arrúe y Castelao, cuya estela recomendaba seguir en sus caricaturas aragonesas a Octavio Castro Soriano⁸²⁷. Respecto a Campos, Gascón se mostró aún más agresivo llegando a preguntarle: «¿quiere decirnos Julio Campos, con sinceridad, qué ha pretendido llevando a la exposición junto a otras obras que, originales o copias, suponen estudio y conocimiento de la acuarela y dibujo, esos alardes que denomina modernistas?», y le recomendaba, no ya regalarlos, sino romperlos. Lamentablemente, desconocemos la naturaleza de estas obras y no sabemos nada de la trayectoria posterior, si es que la hubo, de su autor.

La exposición de 1919 fue la primera vez en que dos promesas del arte aragonés mostraron en público sus obras: Honorio García Condoy, que envió un retrato que se puso en relación con la obra de Julio Antonio, y Ramón Martín Durbán, que acudió con dos bodegones que apenas recibieron atención.

En su conjunto, demasiadas novedades e influencias que distraían de lo auténticamente importante: la definición del arte aragonés. Así al menos lo entendía A. M. C., desde *La Crónica de Aragón*:

Una vez más hemos de lamentar la falta de orientación en nuestros jóvenes artistas. Entre las numerosas obras presentadas, apenas vimos alguna que pueda indicarnos la existencia de nuestro arte: del arte aragonés. Nótase en ellas toda clase de influencias extrañas, perjudiciales a todo cultivador del arte, mucho más en aquellos que dan en él sus primeros pasos⁸²⁸.

En esas mismas fechas, en el Casino de la Hispano-Francesa tuvo lugar una última exposición de cierta entidad. Organizada por el Grupo Valencia —fundado en Zaragoza pocos años antes—, en colaboración con la Asociación Juventud Artística Valenciana⁸²⁹, trató de traer a la ciudad una

825 GASCÓN DE GOTOR, «De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles», *El Noticiero*, Zaragoza, 28 de octubre de 1919.

826 MEFISTO, «La Exposición de noveles», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1919, p. 1.

827 MEFISTO, «Al pasar... La Exposición de noveles», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1919, p. 2.

828 A. M. C., «Exposiciones de Arte», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1919.

829 Entidad estudiada en: PÉREZ ROJAS, F. J., *Tipos y paisajes: 1890-1930* [comisario J. Pérez Rojas], Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 229-254.

muestra del arte levantino. Se vieron en Zaragoza trabajos de José Benlliure y su hijo Pepito, Salvador Tuset, Higinio Blat, Alfredo Marco López o Alfredo Clarós, siendo destacadas por la prensa las imágenes que daban una imagen más tónica de aquella región⁸³⁰.

Lo regional en la obra final de Félix Lafuente

En julio de 1916 Ramón Acín anunciaba desde *El Diario de Huesca* el regreso de Félix Lafuente a su ciudad después de haber residido durante años en Zaragoza. Había regresado enfermo, pero todavía hábil con el pincel:

Mas con todo su oscensismo y estima y aprecio de suyos y no suyos, trájole a su pueblo una maldita dolencia de muslos o calcaños, tan a las vistas ella, que anda de piernas mi amigo y maestro tan torpe, como hábil de manos se conserva, y con esto comprenderán lo bien que pinta los que andar le vieren, y verán los que conocían sus buenos dibujos lo mal que va de pinreles, como se dice hoy a las extremidades inferiores en jerga de varietés⁸³¹.

Una enfermedad que le llevaría a abandonar algo después la pintura pero que todavía le permitió abrir un estudio-academia en el Coso en el que impartió clases en horario de mañana, tarde y noche. Así lo indicaba el periodista Mariano Añoto en una entrevista que le realizó algunos meses más tarde para ese mismo diario⁸³². El reuma, cada vez más avanzado, terminó por vencerle, haciéndole permanecer inactivo durante sus últimos años de vida; como bien recordaba Ramón Acín en octubre de 1928: «El hombre inquieto y andariego, que no se sentaba apenas para comer, estuvo condenado durante una década, a pasarse la vida entre la cama y el sillón»⁸³³.

En la citada entrevista, Añoto describe tres de las obras fundamentales de la última etapa de Lafuente que, por entonces, se encontraban todavía en su estudio. Se trata de tres de los lienzos que componen el grupo de *Ansotanos* de más de seis metros de largo que decora uno de los salones del Casino de Huesca: la figura central, *La labradora*; la pareja de novios ansotanos situado en el lado derecho; y, por último, la figura situada a continuación de estos, *Chesa hilandera*:

Un pálido color rosado, obra de la Naturaleza, se estampa en el rostro fino y hermoso de una arrogante chesa que, con arrobamiento mira a su futuro esposo, gallardo mancebo de rasurado rostro y vestido con el traje típico y pintoresco del país. Es este un primoroso cuadro del maestro Lafuente. No menos

830 «Los valencianos en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 de diciembre de 1919, p. 1.

831 ACÍN, R., «El pintor Lafuente», *El Diario de Huesca*, Huesca, 28 de julio de 1916.

832 AÑOTO, M., «Nuestros artistas. En el estudio de Félix Lafuente», *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de febrero de 1917, pp. 1-2.

833 ACÍN, R., «En memoria del pintor Félix Lafuente», *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de octubre de 1928.



preciosos son los cuadros que representan del tamaño natural *La Chesa hilantera* y *La labradora* con su manajo de doradas espigas que parecen cosquillear dulcemente la blanca carne de su finísimo y bien torneado brazo⁸³⁴.

Figura 48. Félix Lafuente, *Tocados de mujer ansotana*, c. 1912. Museo de Zaragoza.

En realidad, el origen del conjunto era algo anterior. A la exposición regional de 1912, Lafuente había presentado una serie de pequeños apuntes a color de mujeres ansotanas, algunos de los cuales se conservan en el Museo de Zaragoza. Varios de esos bocetos son una reproducción casi exacta de los lienzos del Casino e incluso están recortados según la disposición que ocuparían en la composición final. Es decir, que el diseño ya estaba pensado en 1912, independientemente de que hubiera recibido encargo alguno para decorar el salón. De hecho, en la entrevista de 1917 no se alude a que los trabajos estuvieran pensados para el Casino. Es más, como apuntó María José Calvo, se conserva una factura de pago a Lafuente fechada en 1921, momento en que debieron comprarse y disponerse en la sede de la entidad [figura 48]⁸³⁵.

Los apuntes de Lafuente habían llamado especialmente la atención entre las obras presentadas a la exposición de 1912. En opinión de José Ga-

834 AÑOTO, «Nuestros artistas...», *op. cit.*

835 CALVO SALILLAS, M. J., *Arte y sociedad: intervenciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Huesca, Ayuntamiento, 1990, p. 153.

liay: «Todos los dibujos y manchas de color estudiando los tipos de Ansó, son de una gran belleza; traducido al natural sin arrumacos ni exageraciones, como es frecuente al pintar la curiosa y típica indumentaria de nuestros alto-montañeses, presenta al ansotano tal y como es; bello con sobriedad, artístico sin abusar de los elementos pintorescos»⁸³⁶. No sorprende, por tanto, que el autor se decidiera a llevar sus dibujos al lienzo. El resultado es muy similar al de la decoración del zaguán del Centro Mercantil de Zaragoza. Ambos conjuntos abundan en el uso de tonalidades apagadas y presentan un aspecto algo lavado, con muy poca materia pictórica, que, más allá de las agresiones que hayan sufrido a lo largo del tiempo, puede tener relación con la propia técnica empleada.

En cuanto al asunto elegido, no es extraño en un pintor que, como recordaba Ramón Acín en 1925, «recorrió todo Aragón cuando sus piernas, paráliticas hoy, le llevaron garbosas y ligeras a mojar sus pinceles para sus acuarelas luminosas en todos los ríos y todas las fuentes claras y serenas del Alto y bajo Aragón»⁸³⁷. En su disposición, algunas de las ansotanas de Lafuente recuerdan a las que Sorolla estaba pintando en esos mismos años en su trabajo para The Hispanic Society. De hecho, en el lado derecho de su Aragón. *La jota*, Sorolla dispuso la figura de una novia pretendida por dos jóvenes que recuerda poderosamente a la pareja representada por Lafuente en *Boda ansotana*. Cuando en la entrevista de 1917 se preguntó al autor qué pintores modernos eran sus favoritos, este afirmó sin ningún género de dudas: «Zuloaga y también Sorolla»⁸³⁸. De ambos, muy presentes en aquellos años en Aragón —no hay que olvidar que Sorolla residió en Jaca el verano de 1914—, pudo servirse Lafuente para asumir las fórmulas más tipificadas del regionalismo plástico en la etapa final de su trayectoria. Un paso que ningún otro pintor aragonés de su generación estuvo dispuesto a dar.

El agravamiento de la enfermedad de Lafuente, y su situación de desamparo, llevaron a Ramón Acín a idear una doble exposición, en Huesca y Zaragoza, para recaudar fondos. Se inauguró en el Círculo oscense en agosto de 1925 gracias al apoyo del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. Incluso se editó un folleto bastante ambicioso que incluía un texto del propio Acín, la relación completa de obras expuestas —cuarenta y siete óleos y ciento quince acuarelas— y la ilustración de siete de ellas.

Algunos meses después, la exposición llegó a Zaragoza, inaugurándose el 27 de diciembre en la sala del Centro Mercantil. La retrospectiva, más que al análisis crítico de la pintura de Lafuente, dio lugar a llamamientos

836 J. G., «Exposición Regional...», *op. cit.*

837 ACÍN, R., «Exposición de obras del pintor Félix Lafuente», *El Diario de Huesca*, Huesca, 22 de julio de 1925, p. 1.; y ACÍN, R., «Exposición de obras del pintor Félix Lafuente», *La Tierra*, Huesca, julio de 1925.

838 AÑOTO, «Nuestros artistas...», *op. cit.*, p. 2.

para contribuir a lo que, en realidad, era una obra benéfica. Como se hizo desde *La Voz de Aragón*: «Lafuente, el pintor desvalido, enfermo, que no solicita una limosna, sino que expone un crecido número de cuadros y apuntes, prueba de un buen arte sin retorcimientos, para que los zaragozanos —como hace poco tiempo los oscenses— fijen su atención en ellos y los adquieran»⁸³⁹. Durante la inauguración, Acín leyó el texto que había redactado para el folleto, que fue recogido también por la revista *Aragón*. Acín recordaba que el autor, formado en el momento en que triunfaban los falsos cuadros de historia, tuvo que refugiarse en la escenografía y la producción religiosa, géneros que abandonaba para salir al campo «a pintar hombres de carne y hueso y piedras de verdad»⁸⁴⁰. Precisamente el tipo de obras que inspiraron al propio Acín en sus años de formación, marcando su propia actitud ante la pintura. Animó Ramón Acín a que la obra *Mallos de Riglos*, por su entidad y características, fuera adquirida para los fondos del Museo Provincial de Zaragoza. Incluso se llegó a abrir una suscripción en la propia revista a la que pronto se sumaron diferentes particulares. Sin embargo, la obra, hoy perteneciente al Ayuntamiento de Huesca, nunca llegó a formar parte de la colección del museo.

Lafuente falleció en Huesca en octubre de 1927. La noticia ocupó a toda página la portada de *El Diario de Huesca*, ilustrada por un grabado en madera de su efigie tomado en el propio lecho por Acín. Fue su despedida del maestro.

La Asociación de Artistas Vascos en Zaragoza

El contacto con el medio artístico vasco fue un revulsivo para los artistas aragoneses; tanto desde un punto de vista plástico como a nivel organizativo. La «escuela vasca» se había convertido, en gran parte por mediación de Zuloaga, en el modelo a seguir. Tras el estrechamiento de lazos que facilitó la celebración de la Hispano-Francesa de 1919, la Asociación de Artistas Vascos, que ya había realizado exposiciones en Madrid y Barcelona, eligió Zaragoza como siguiente lugar para presentar sus obras⁸⁴¹.

La exposición fue inaugurada el 23 de mayo en el salón de fiestas del Centro Mercantil. La organización corrió a cargo de esta entidad que creó a tal efecto un comité presidido por Pablo Calvo —también presidente del Mercantil y figura clave para la vida cultural de la ciudad que había sido alcalde durante la celebración de la Hispano-Francesa—, con Mario Lasuén como secretario y Antonio Lasierra, Valenzuela la Rosa y Ostalé-Tudela

839 L., «De Arte. La Exposición de Félix Lafuente en el Mercantil», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 1925, p. 2.

840 *Ibidem*.

841 MUR PASTOR, P., *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

como vocales⁸⁴². Para la colocación de las obras viajaron a Zaragoza Ernesto Pérez Orúe y Ricardo Arrúe. En total, ciento once pinturas, treinta y ocho dibujos, acuarelas y pasteles, tres esculturas y veinticinco esmaltes. Tanto Pérez Orúe y Arrúe, como Guezala, aprovecharon la ocasión para donar una obra al Museo Provincial de Zaragoza. Guezala regaló *Naturaleza muerta. Mesa revuelta* que, según Ostalé, había tenido gran éxito en París. Para ello viajó a Zaragoza junto a una nueva delegación de vascos en la que estaban también el escultor Quintín de la Torre, Ascensio Martiarena, que aprovechó para celebrar una exposición individual, y el crítico Joaquín Zuazagoitia, que impartió una conferencia titulada *Divagaciones en torno a una Exposición*.

El discurso que Valenzuela y Ostalé, como organizadores, defendieron en sus respectivas crónicas, giró en torno a dos aspectos: las posibilidades del regionalismo cultural como motor de desarrollo y la necesidad de incorporarse a la modernidad plástica. El primer aspecto tenía que ver con la importancia de poner en marcha iniciativas como la propia exposición y llevó a diferentes alusiones al hermanamiento entre vascos y aragoneses. De ese modo, Valenzuela se refirió al despertar artístico regional que evidenciaban las obras de los vascos, muestras de un «impulso creador, robusto y fecundo»⁸⁴³; y Ostalé puso la pintura vasca como modelo a seguir por el amor que demostraba por su tierra. Pero ambos autores se empeñaron, sobre todo, en preparar al público zaragozano para la recepción de las novedades plásticas contenidas en la exposición; una función pedagógica que la crítica zaragozana ya había tratado de desempeñar en citas anteriores. Ostalé Tudela advirtió dos semanas antes de la inauguración de las «valientes orientaciones» que el público iba a poder observar, si bien no dudaba de que el clima favorable que habían generado las revistas ilustradas por una parte, y la Hispano-Francesa por otra, lo habían preparado para afrontarlas⁸⁴⁴. Pese a todo estaba seguro de que las obras de los vascos darían lugar a «discusiones prolongadas», comenzando por el propio cartel anunciador diseñado por Guezala [figura 49].

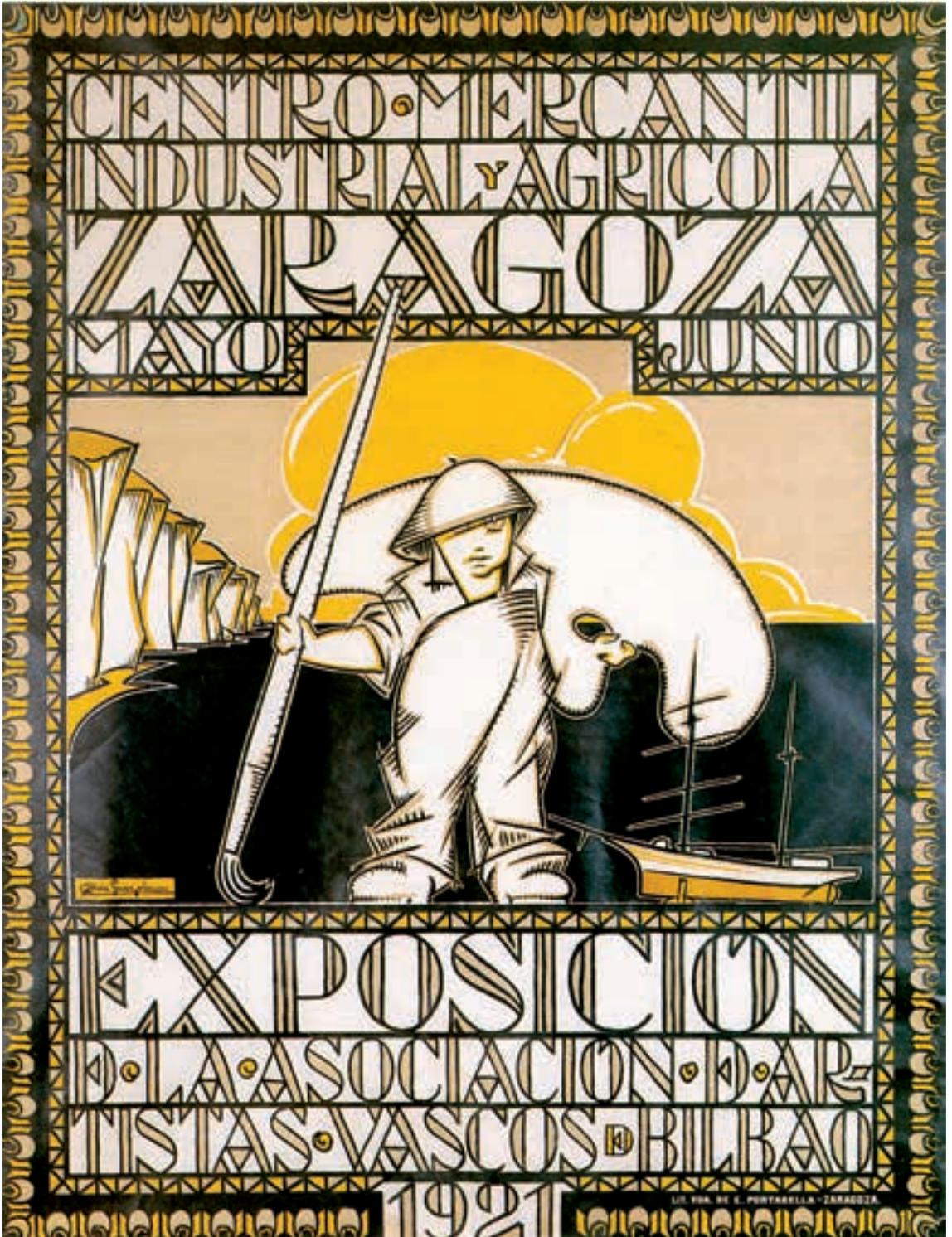
Valenzuela, por su parte, aprovechó su crítica de *Heraldo de Aragón* para trazar un recorrido por la evolución artística europea y española de las últimas décadas. Algo necesario dada la «desconcertante audacia, de una modernidad insospechada, de una osadía retadora», de que daban prueba algunas de las obras reunidas en la exposición⁸⁴⁵. En su opinión, la reacción contra el impresionismo llevó a un periodo de retorno de los

842 OSTALÉ TUDELA, J. E., «Crónica artística. La ciudad de Zaragoza durante el mes de abril de 1921», *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de abril de 1921, p. 2.

843 VALENZUELA LA ROSA, J., «De actualidad. Los artistas vascos en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

844 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*

845 VALENZUELA, «De actualidad...», *op. cit.*



valores académicos que difícilmente podría mantenerse en el tiempo por su escasa originalidad. De ahí el arte «violentemente revolucionario» con el que dieron algunos artistas jóvenes, con el que venían a decir:

Rechazamos todas las supuestas verdades aprendidas en la escuela; nosotros somos capaces de hacerlo todo de nuevo, incluso un estilo que será el estilo del movimiento. Sabemos que cada objeto no solo está influido por los reflejos de luz y de color de los objetos vecinos, como suponían los viejos impresionistas, sino por una real concurrencia de líneas y de planos; el movimiento y la luz, destruyen la materialidad de los cuerpos. Es necesario que despreciemos todas las formas de imitación y glorifiquemos todas las formas de originalidad. Una línea puede expresar un objeto sin tener semejanza alguna gráfica con él; la fantasía es la única razón de ser de la pintura. En el cuadro ha de haber un ritmo de color, generador del conjunto...

El estallido de la guerra, según entendía, había interrumpido la recepción de esas novedades en el arte español. Ese aislamiento había llevado a los artistas a refugiarse en el estudio de los maestros clásicos, lo que los había dotado de una base sólida que había evitado que «los discípulos de Gauguin, de Cézanne y de Redón», incurrieran en «las debilidades, amañamientos y violencias en que habían caído los de Francia, Alemania e Italia». Se sumaba así Valenzuela —y creía que el arte español estaba en una situación privilegiada para hacerlo—, a los que, tras los excesos vanguardistas proponían la recuperación de unos valores más firmes, entroncados con la tradición, para el desarrollo de la modernidad: el llamado retorno al orden que se impuso tras el final de la I Guerra Mundial. De modo que no dudaba en exhortar al público zaragozano a juzgar cualquier propuesta renovadora con respeto y atención puesto que: «Significa un nuevo y colosal esfuerzo para proseguir la fórmula del arte de nuestros tiempos y esto obliga a una actitud curiosa y comprensiva. Pensemos en que siempre fueron los locos de hoy, los maestros de mañana».

Valenzuela y Ostalé Tudela compartían un horizonte estético acorde con el regionalismo renovador propio de la pintura vasca, e incluso parecían dispuestos recibir con atención algunos otros ensayos de mayor riesgo que habían tenido cabida entre determinados miembros de la Asociación de Artistas Vascos. Ostalé, no dudó en buscar el nexo común que había dado lugar a su escuela, de acuerdo con la voluntad de que un proceso similar pudiera desarrollarse en Aragón. Encontró, entre las diferentes tendencias reunidas en la exposición, algo tan difuso como «la íntima unión, el acrisolamiento de las formas ásperas con los delicados matices (...), el dibujo rudo, combinado con los tonos»⁸⁴⁶. Pero, sobre todo, la voluntad de apartarse tanto de la perfección académica como de la práctica amanerada de determinadas tendencias modernas. Su voluntad era la de encontrar

Figura 49. Antonio de Gueza, *Cartel de la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos*, 1921. Colección particular.

846 OSTALÉ TUDELA, J. E., «Exposición de los vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1921, p. 2.

un punto medio y de ahí la nómina de autores que destacó en sus diferentes crónicas. Aquí situó a Gustavo de Maeztu —quien, por cierto, presentó algunos paisajes inspirados en la localidad aragonesa de Nuévalos—, en quien encontraba un modelo para los jóvenes pintores, tal y como Julio Antonio había marcado la pauta para los escultores. Sus formas esculturales y la riqueza en el uso del color, junto con la inspiración en la tierra y sus gentes apuntaban «la verdadera senda». En días sucesivos, se mostró más crítico con Fernando García Alegría, que en nada recordaba al espíritu vasco, o Ángel Larroque por resultar excesivamente académico. Destacó también, entre otros, el trabajo de José Arrúe y, sobre todo, la escultura de Quintín de la Torre. Menor espacio dedicó a la «juventud rebelde» que encarnaban Ucelay o Guezala, así como al «discutidísimo» Iturrino⁸⁴⁷.

Desde la revista *El Ebro*, José Camón Aznar encontraba como elemento común de la pintura vasca el modo en que entendía el paisaje, «no como el desbordamiento efectista de los levantinos, sino muy hondamente, (...) con esa íntima efusión con que Regoyos “el pintor franciscano”, lo miraba»⁸⁴⁸. En su caso destacaba el trabajo de Iturrino, Arrúe y Arteta y aludía a las lecciones que podían encontrar en la exposición los pintores aragoneses.

La vertiente más reaccionaria de la crítica local se expresó a través de Apolonio en la revista *Athenaeum*. Este dedicó dos artículos a la muestra y, si en el primero se limitó a citar las obras que consideraba dignas de mención, en el segundo, titulado «Ultraísmo pictórico o mamarrachadas coloristas», enumeraba una por una las cincuenta y cuatro obras que consideraba «deplorables»⁸⁴⁹. De todos aquellos autores que «sin respeto alguno a la pureza de la línea, a la corrección de la forma, a la entonación natural, se han lanzado por el camino de una audacia tremenda, absurda, verdaderamente deplorable», mostraba especial aversión por los trabajos de Ucelay: «hay algunos [cuadros], como por ejemplo, los famosos de Ucelay, que quitan el sentido. Eso es colorismo, futurismo, cubismo, snobismo y ultraísmo...; todo es lo mismo». No había en el crítico voluntad de discernir entre movimientos, ni probablemente capacidad para hacerlo. Se trataba de «mamarrachos pictóricos» y ante sus propuestas el público zaragozano solo podía reírse.

Afortunadamente, no todo fueron burlas entre los visitantes y *El Noticiero* dio noticia de la venta de obras de los hermanos Arrúe, Pérez Orúe, Quintín de la Torre y Guezala⁸⁵⁰. Mientras tanto, los artistas aragoneses tomaron buena nota del modelo organizativo vasco.

847 OSTALÉ TUDELA, J. E., «Exposición de Artistas Vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1921, p. 3.

848 CAMÓN, J., «Zaragoza. Exposición de artistas vascos», *El Ebro*, n.º 54, Barcelona, 5 de junio de 1921, p. 2.

849 APOLONIO, «Ultraísmo pictórico o mamarrachadas coloristas», *Athenaeum*, Zaragoza, junio de 1921, pp. 15-16, espec. p. 15.

850 «Exposición de artistas vascos», *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de mayo de 1921, p. 2.

La Asociación de Artistas Aragoneses

Durante la inauguración de la exposición de la Asociación de Artistas Vascos se anunció la creación de la Asociación de Artistas Aragoneses. Ostalé Tudela, secretario de la nueva agrupación, dejó constancia en *El Noticiero* de que esta iniciativa había sido inspirada por la acción de los vascos y que se proponía como prioridad realizar una exposición de artistas aragoneses en Bilbao⁸⁵¹. José Valenzuela la Rosa fue designado presidente; Abel Bueno, vicepresidente; Rafael Sánchez Ventura, contador; y José Albareda, tesorero. Aunque tuvo una vigencia de apenas tres años, bastaron para poner en marcha dos importantes exposiciones de artistas aragoneses en los años 1921 y 1923.

La *Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, supuso un punto de inflexión en el discurrir del arte aragonés del primer tercio del siglo XX. Inspirada por unos ideales que podemos vincular al regionalismo, fue también, en palabras de sus propios organizadores, una apuesta por la modernización de los lenguajes artísticos. Más allá de que se lograra ese objetivo, los ideales que la inspiraron anunciaban las profundas transformaciones en materia plástica que se iban a suceder durante esa década y la siguiente; al tiempo que se hacía cada vez más evidente el agotamiento que sufrían las fórmulas del regionalismo artístico.

Emilio Ostalé Tudela, en colaboración con el historiador Manuel Abizanda y Broto, dedicó un suplemento especial de cuatro páginas en *El Noticiero* a comentar de forma exhaustiva la exposición. Ningún medio aragonés había dado hasta el momento una cobertura semejante a un acontecimiento de este tipo, por lo que los autores tuvieron que justificarse, aludiendo al lugar que ocupaban las artes en el «resurgir de Aragón», por ser portadoras «de lo que puede hacer que nuestra arcilla sea algo grande y eterna: del Espíritu»⁸⁵². Ostalé y Abizanda no se ocuparon únicamente de las obras reunidas, sino también de los planes de futuro de la Asociación, como la celebración de exposiciones en Barcelona, Sevilla, Madrid y Pau. Esta última podía estar relacionada con la iniciativa del Instituto Francés de Zaragoza de celebrar allí una exposición de artistas aragoneses, tal y como el propio Ostalé había narrado a principios de ese año⁸⁵³. Aunque Ostalé era —o había sido—, secretario de la Asociación de Artistas Aragoneses, en ningún momento aludió a sí mismo como miembro de la organización. Contaba, eso sí, con una información de primera mano que le permitió referirse a los problemas surgidos entre los artistas durante los preparativos, parte de los cuales pudieron estar relacionados con la decisión de permitir mostrar sus obras a autores que no eran miembros del colectivo. Tampoco

851 OSTALÉ, «Exposición de artistas...», *op. cit.*

852 OSTALÉ y ABIZANDA, «Asociación de Artistas...», *op. cit.*, s/p.

853 OSTALÉ, «Crónica artística...», *op. cit.*, p. II.

formó parte del jurado calificador, compuesto por Valenzuela la Rosa, José Bueno y el arquitecto Teodoro Ríos, a cuya importante misión había aludido en otro artículo: en ellos recaía la responsabilidad de que la muestra fuera un acto más o un verdadero revulsivo para el arte aragonés⁸⁵⁴.

La exposición ocupó el salón de fiestas del Centro Mercantil entre el 12 y el 28 de diciembre. Además, se convirtió en un homenaje a Francisco Pradilla, recientemente fallecido, del que se colocaron los dos retratos pertenecientes al Ayuntamiento de Zaragoza y al que se dedicó una «velada necrológica». El propio cartel realizado por Mariano Ara Burges dejaba constancia de ello, además de convertir la exposición en un acto de reivindicación del propio colectivo a través de la figura de «un bohemio de porte aristocrático» [figura 50]. El lenguaje empleado por Ara en el cartel es un perfecto reflejo de la renovación a la que se quería someter el ambiente artístico local. Se trataba, en definitiva, de una exposición regional, acontecimiento que no se había repetido desde mediados de la década anterior. Valenzuela, en su discurso inaugural, como tantas veces antes y después, aludió a la necesaria unión de los artistas aragoneses, de la que la exposición era la primera manifestación palpable. Mientras que los artistas de otras regiones «triunfaban y conquistaban el prestigio de un nombre apoyados en la fuerza de una agrupación, los artistas aragoneses, aislados, sin la fuerza que da el apoyo mutuo, no lograban la ayuda oficial ni la simpatía de los particulares»⁸⁵⁵.

El regionalismo que siempre había presidido el discurso de Valenzuela mostraba cada vez un carácter menos idealista, más activo, entendiendo el trabajo artístico como una vertiente más de las acciones que podían dar lugar al resurgir de Aragón: «En Aragón se fundan nuestras esperanzas actuales... Una nueva línea nos pondrá en comunicación con Europa; un gran pantano asegurará el fomento de la riqueza; se abrirá un nuevo camino hacia el mar y nuestra tierra podrá ofrecer al mundo, a la vez que sus frutos, las flores de nuestro arte y nuestra espiritualidad». La voluntad, las aspiraciones, no habían cambiado, pero ya no parecían tan necesarias las alusiones a la identidad, la raza o el alma. Ni siquiera aludió a la obligación de que la tierra inspirara la obra de los artistas. Un ideal diferente guiaba el espíritu de la Asociación, la atención a las nuevas fórmulas: «Dispuesta a conquistar el ideal, apoyará todas las tendencias sin temor a lo nuevo, ni a lo que en su bizarra y valiente manifestación estética asusta a los espíritus arcaicos y rutinarios, enemigos irreductibles de cuanto suponga nuevas formas». La modernidad vasca había dejado una profunda huella.

854 OSTALÉ TUDELA, J. E., «Exposición de arte aragonés. El Jurado», *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de diciembre de 1921, p. 1.

855 «Exposición de Arte Aragonés», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1921.



Figura 50. Mariano Ara Burges, *Cartel de la I Exposición de Artistas Aragoneses*, 1921. Colección particular.

Era necesario explicar la naturaleza de ese cambio y Valenzuela lo hizo en un artículo que publicó en *Heraldo de Aragón*. Consciente de la sorpresa que habían causado muchas de las obras expuestas por contravenir el gusto dominante, expresó la importancia de que los artistas, especialmente los jóvenes, lanzaran «su cartel de desafío adoptando nuevas normas que forzosamente habían de producir cierto escándalo entre los no habituados a comulgar con las últimas evoluciones de la técnica»⁸⁵⁶. Los artistas aragoneses, reconocía, no se habían mostrado muy audaces hasta ese momento, lo cual podía ser una ventaja dada la situación de mayor quietud que se vivía entonces, justo cuando: «Los dogmatismos han caído para siempre. Las nuevas tendencias parten de las más opuestas bases. Con la condición de ser sincero, se puede hacer lo que se quiera. Nunca ha sido un hecho tan cierto, como lo es ahora, la independencia del arte». Parecía abogar Valenzuela, como ya apuntamos, por una renovación fundamentada en el estudio del pasado, pidiendo a los artistas aragoneses que «no se dejen sugestionar por las viejas doctrinas, ni por las modas versátiles: que sean fieles a su temperamento y persigan la originalidad no teniendo más dueño y señor que la Naturaleza, inspiradora eterna y fecunda de todas las grandes obras». Y volvía a situar a Goya como el mejor ejemplo. Lo aragonés, entendido como asunto, no parecía ser ya parte de la solución, ni del problema.

La modernidad ansiada por Valenzuela no debió de verse expresada, o lo hizo solo parcialmente, a través de las obras expuestas. Ostalé y Abizanda aludieron al eclecticismo de las propuestas:

En el actual Salón hay de todo. Por esto gusta a la gente y por este motivo nos desconcierta si pretendemos descubrir los caminos que trata de emprender la naciente agrupación. Hay trabajos de los inquietos, de los rebeldes, de los geniales; y al lado otros que nos hablan de la rutina mal encubierta, ni de jóvenes ni de viejos, de neoclasicistas, de decadentes. ¿Qué triunfará?⁸⁵⁷.

Para después advertir a la Asociación del peligro de verse absorbida por el «cretinismo del marchamo oficial, producto natural del pauperismo artístico que reinó y aún reina en España». En la exposición encontraban obras que «marcan nuevas rutas y nos muestran horizontes invisibles a los ojos présbitas»; ese era el camino a seguir. Por lo que demandaban: «Miremos con curiosidad a los arbitrarios; el snobismo de Montmartre, debemos estudiarlo por lo que puede aportar; a los inquietos que nacen, dejémosles que crezcan y se desarrollen», quedando como «documentos históricos» las obras de los que no saben retirarse y permanecen aferrados a sus tradiciones. Nunca como en este fragmento se había mostrado Ostalé tan firme defensor de la modernidad plástica, incluso aludiendo a las lecciones que

856 VALENZUELA LA ROSA, J., «Los artistas aragoneses», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de diciembre de 1921, p. 1.

857 OSTALÉ y ABIZANDA, «Asociación de Artistas...», *op. cit.*, s/p.

podían extraerse de la (*snob*) vanguardia parisina. Eso sí, sin renunciar a viejas aspiraciones como la de dar forma a una escuela aragonesa, de nuevo inexistente a la luz de las obras expuestas. Faltaba, cuando menos, «una comunidad de tendencias, de tradiciones, de sentimientos y hasta en la ejecución, cierta fraternidad de métodos».

Menos optimista que Valenzuela o Abizanda y Ostalé, se mostró Eugenio Mir y Mir, subrayando que salvo por un pequeño grupo de autores —Acín, Durbán, Sánchez Sarto—, todo lo demás no eran sino «fórmulas viejas, temas académicos; ambiente dominguero, cobarde, cursi, anticuado...»⁸⁵⁸. En una línea similar Marco-Flavio —probable seudónimo de Felipe Alaiz— apuntaba desde la revista *Vida Aragonesa* a la presencia de demasiados imitadores, lamentando que «las obras jóvenes donde apunta el rasgo desenfadado, individual y subversivo», eran demasiado escasas⁸⁵⁹.

Otros, como el crítico Apolo desde *Heraldo de Aragón*, prefirieron enumerar las ausencias, como Marín Bagüés, García Condoy y Gil Bergasa, además de veteranos como Oliver Aznar y Joaquín Pallarés. Entre los presentes Díaz Domínguez, que contaba ya con cuarenta y dos años, volvió a acaparar buena parte del protagonismo con dos obras: *Retrato de la Señora Solans* y *Paisaje de Siena*. El propio Apolo todavía insistía en la modernidad de su planteamiento: «A los espíritus arcaicos les desorienta y hasta les irrita el modo de pintar de este joven artista y sin embargo no tenemos inconveniente en afirmar que cultivando las tendencias modernas, sigue las huellas —esto es un poco paradójico— del más viejo y glorioso de los pintores aragoneses»⁸⁶⁰. De nuevo Goya como referente. Ostalé y Abizanda destacaron su dominio del color, además de aclarar que no buscaba el parecido físico sino la emoción psicológica y que sus paisajes eran representaciones intelectuales.

Seis obras envió León Astruc: *Rosalita*, *Nocturno apasionado*, *Los ojos de oro*, *Alegría*, *Desdeñosa* y *De Oriente*. La primera, una cabeza de niña, fue la que despertó mayor atención —«poesía expresada con los pinceles», al decir de Ostalé y Abizanda—, hasta el punto que el autor decidió remitirla a la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes. Marco-Flavio, más crítico, lamentó que sus obras se parecían demasiado entre sí, no dejando ninguna sorpresa al espectador. De Aguado Arnal, que presentó cuatro vistas urbanas: *Orillas del Sena*, *Catedral de Segovia*, *Una plaza de Toledo*

858 MIR Y MIR, E. J., «Crónicas regionales. Exposición de Arte aragonés», enero de 1922. Se trata de una reseña conservada en la Fundación Ramón y Katia Acín en la que Mir y Mir trabaja como cronista para una publicación de fuera de la región de la que desconocemos el título.

859 MARCO-FLAVIO, «Exposición de Artistas Aragoneses», *Vida Aragonesa*, n.º 6, Zaragoza, 5 de enero de 1922, p. 14.

860 APOLO, «Exposición de Arte Aragonés. Pintura 1», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de diciembre de 1921, p. 2.



y *Rincón de Salamanca*, se llamó la atención sobre el lugar destacado que ocupaba como paisajista desde su traslado a Madrid.

Ramón Acín tuvo en la exposición un espacio mucho más destacado que en citas anteriores, en parte, quizás, por la implicación de su amigo Rafael Sanchez Ventura en la Asociación. Presentó *Paisaje de Granada*, algunos paisajes de menor tamaño y la acuarela *Un jardín*. Aunque la primera se ha venido identificando con la obra realizada en 1915 que entregó a la Diputación de Huesca como trabajo de pensionado, lo cierto que las descripciones alusivas a su intensa luminosidad —de «cegadora luz» habló Apolo—, no encajan del todo con ese trabajo, más bien tomado en un atardecer. Acín pintó ese año su magnífica *Feria de Ayerbe* [figura 51], si bien no llegó a tenerla a tiempo o no se atrevió a presentarla. En un carta dirigida a su entonces novia, Conchita Monrás, le decía: «Ya están colocadas las cosas en la exposición, si traigo la Feria de Ayerbe doy el golpe, en fin tiempo queda y ganas de trabajar»⁸⁶¹. Como dibujante presentó una serie de escenas satíricas que pretendía reunir en un álbum más amplio

Figura 51. Ramón Acín, *Feria de Ayerbe*, c. 1921. Museo de Huesca.

861 Carta de Ramón Acín a Conchita Monrás desde Zaragoza fechada el 10 de diciembre de 1921. Recogida en: *Ramón Acín: la línea sentida, op. cit.*

titulado *Guerra a la guerra*. Se trataba de un alegato antibelicista, en la línea de su serie *La ciencia Boche es invencible*, de 1919, en la que narraba el proceso de «creación» de un soldado alemán. En opinión de Apolo eran obras que testimoniaban «el espíritu culto, rebelde y educador de su autor, que dedica su lápiz a combatir y fustigar, estos pecados de una sociedad que parece sedienta de sangre»⁸⁶². El uso de la sátira en algunas escenas recordaba a Ostalé y Abizanda los *Caprichos* de Goya, si bien cabe aludir también a la cruda violencia contenida en algunos de los dibujos y acuarelas que han llegado hasta nosotros. Para Camón Aznar, Acín resultaba un «humorista auténtico —exhibición pasiva del presente— y un revolucionario —asimilación cálida del porvenir—»⁸⁶³.

Acín también impartió una conferencia titulada *El humor, el arte, la gloria, los toros y otras zarandajas* y, durante la misma, proyectó los dibujos de su álbum *Las corridas de toros en 1970*. En opinión de Mir y Mir, su intención era cargar «contra el flamenquismo decadente, cuyo eje son las bárbaras corridas de toros»⁸⁶⁴. Por cierto que, según recogía *Heraldo de Aragón*, finalizó su intervención «mostrándose partidario de un regionalismo sano, que tuviera por símbolo el Ebro; de un regionalismo a lo Marcial, a lo Goya, a lo Argensola y sobre todo a lo Conde de Aranda»⁸⁶⁵.

Junto con Acín, hubo dos jóvenes autores que aportaron modernidad a la exposición: Ramón Martín Durbán y Luis Sánchez Sarto. El primero, que contaba con tan solo diecisiete años, presentó algunos paisajes: *Vista del Ebro*, dos visiones del Canal de Zaragoza y *Las Planas (Barcelona)*; y varios retratos: *Soledad*, *Retrato de viejo*, una cabeza de niño... Recién llegado de Barcelona, se vio en su obra una promesa, la más firme con que contaba el arte aragonés. Si Ostalé y Abizanda hablaban de la influencia de «los grandes maestros modernos»⁸⁶⁶, Apolo lo caracterizó como un «conocedor de las nuevas técnicas y muy bien orientado en su camino artístico»⁸⁶⁷. Por su parte, Sánchez Sarto presentó seis obras «cubistas», en opinión de Mir y Mir, las cuales no habían sido entendidas por «los beocios del jurado». Poco sabemos de la trayectoria posterior del autor, conocido sobre todo por haber dirigido en 1936 la edición del *Diccionario de pedagogía* de la editorial Labor, por lo que la pintura debió de ser una ocupación secundaria. El término «cubista», aludiría, en realidad, a la modernidad de la propuesta. Según continuaba Mir: «En arte, dominar la línea, el color y la luz, es el secreto. Y Luis Sánchez Sarto ("El Nuevo" como lo llamó Alaiz),

862 APOLO, «Exposición de arte...», *op. cit.*

863 CAMÓN, J., «Zaragoza. Una exposición de artistas aragoneses», *El Ebro*, n.º 55, Barcelona, febrero de 1922.

864 MIR, «Crónicas regionales...», *op. cit.*

865 «Exposición de Arte...», *op. cit.*, 28 de diciembre de 1921.

866 OSTALÉ y ABIZANDA, «Asociación de Artistas...», *op. cit.*, s/p.

867 APOLO, «Exposición de arte...», *op. cit.*

además de la visión clara de estos elementos, tiene un dominio geométrico insuperable y una concepción modernista —casi futura...— que le da el sello de originalidad que lo hará triunfar»⁸⁶⁸. Ostalé y Abizanda hablaron de que Sánchez Sarto suponía una revelación y Apolo de «vigorosas notas de color» que alarmarían a los «enemigos de lo nuevo». Si Camón Aznar exclamó ante sus obras: «El color en manchas puras y fuertes habla a gritos, podría romperse a trozos y cada trozo tendría consistencia de azulejo»⁸⁶⁹; Marco-Flavio reclamó abiertamente una exposición individual del pintor.

Otros autores presentes despertaron una menor atención, ya fueran veteranos —Mariano Barbasán, Abel Bueno, Félix Lafuente o Juan José Gárate—, o jóvenes como Joaquina Zamora. De entre las obras enviadas por Gárate, cabe citar *La bien plantada*, presentada un año antes a la Nacional como *La moza de los cántaros*. El cambio de título, en alusión a la obra de Eugenio d'Ors, había sido una propuesta de Mariano de Cavia⁸⁷⁰. La obra clave del *noucentisme* catalán bien podía prestar su título a un tipo tradicional aragonés.

Independientemente de que Valenzuela lograra en mayor o menor medida su objetivo de convertir la exposición en un escaparate para la modernidad plástica aragonesa, es evidente que algo estaba cambiando en el panorama local. Frente a lo que había sucedido en exposiciones anteriores, ninguna voz se alzó en esta ocasión contra las propuestas más arriesgadas. Y, si el éxito puede juzgarse en función de la respuesta del público, *Heraldo de Aragón* dio noticia de hasta veintiuna adquisiciones⁸⁷¹.

Menor relevancia tuvo la segunda exposición organizada por la Asociación de Artistas Aragoneses en 1923. Pese a que la organización fue modélica. Meses antes de la celebración, las bases de la convocatoria fueron publicadas en *El Noticiero*, haciendo constar que se había dejado pasar un año desde la anterior muestra para que los artistas elaboraran nuevos trabajos. También se había decidido dedicar la exposición a las «artes aplicadas»: «Todos los trabajos que se presenten, (...) han de tener un señalado carácter decorativo, en el más amplio sentido, o sea de aplicación del arte a las necesidades de la vida, admitiéndose desde luego el retrato ejecutado en pintura y escultura»⁸⁷². Y, por si quedaban dudas, se enumeraba a continuación diferentes posibilidades: *panneaux* decorativos, tapices, abanicos, carteles, escenografías, esculturas ornamentales y arquitectónicas, proyec-

868 MIR, «Crónicas regionales...», *op. cit.*

869 CAMÓN, «Zaragoza. Una exposición...», *op. cit.*

870 AZNAR NAVARRO, F., «La actualidad. Un apunte-retrato de Cavia», *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 de julio de 1920, p. 1

871 A., «Arte Aragonés. La Exposición, su clausura y obras vendidas», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 1921, p. 1.

872 «La segunda Exposición de la “Asociación de Artistas Aragoneses”», *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de enero de 1923, p. 7.

tos de arquitectura, platería, muebles, cerámica, azulejos, esmaltes, cerrajería, vidrieras, grabados, etc. Pese a tan amplia definición del concepto, la limitada presentación de obras que se ajustaran a esas características, obligó a relajar el planteamiento y llevó a la celebración de una muestra regional similar a la de 1921. Por otra parte, la exposición quedaba restringida a los artistas de la asociación, así como a no afiliados que fueran aceptados y pagaran una cuota de ingreso de diez pesetas; además de industriales y artífices que pagaran veinticinco. De cada venta realizada, la organización se quedaría con el 10% del importe.

La exposición ocupó el salón de fiestas del Centro Mercantil entre el 14 de abril y el 8 de mayo, y reunió ciento ochenta y cinco pinturas, veintidós esculturas, cuatro proyectos arquitectónicos y cuarenta trabajos de grabado, esmalte y artes aplicadas. Además, volvió a convertirse en un acto de homenaje a un artista recientemente fallecido, Enrique de Gregorio Rocasolano, de trayectoria poco conocida y apenas estudiada, que estuvo vinculada a su actividad docente en el Hospicio Provincial.

En el discurso inaugural, Valenzuela insistió en la orientación original, según la cual se había tratado de reunir obras con «un carácter preferentemente decorativo, guiados por el convencimiento de que el arte no debe ser patrimonio de unos cuantos seres privilegiados, sino que alcance a todos y haga más amable y más bella la vida»⁸⁷³. Un planteamiento afín a los principios del diseño industrial, una disciplina de la que tan solo las piezas importadas y algunas fábricas de muebles podían dar testimonio en Zaragoza⁸⁷⁴. Sorprendentemente, Valenzuela no aludió en esta ocasión a la voluntad de modernización del ambiente artístico local como objetivo prioritario, tal vez consciente de las pocas novedades que se habían logrado reunir. Pese a todo, el crítico Apolonio encontraba desde la revista *Athenaeum* que la exposición daba muestra de la «enorme desorientación» que caracterizaba a los artistas del momento y, aunque no se consideraba enemigo de las «audacias del color ni de la forma», entendía que se debían respetar siempre «las eternas normas del arte»⁸⁷⁵. Desde su punto de vista, las obras reunidas eran tan solo «un muestrario de promesas: apuntes, bocetos, proyectos, estudios y cuadros y figuras sin terminar». Juan José Lorente desde el diario madrileño *La Libertad* sentenciaba: «poco en cantidad, y no mucho en calidad, nos ha ofrecido; pero siempre demasiado en relación al ningún apoyo que encuentran los cultivadores del Arte»⁸⁷⁶.

873 «Se inaugura la segunda Exposición de Artistas Aragoneses», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de abril de 1923, p. 2.

874 Sobre el panorama de las artes decorativas en Zaragoza en ese momento: GUELBE NZU, I., «Artes decorativas», en *Luces de ciudad...*, *op. cit.*, pp. 125-134.

875 APOLONIO, «Asociación de Artistas Aragoneses. 2ª Exposición», *Athenaeum*, Zaragoza, enero, febrero, marzo de 1923, pp. 43-44, espec. p. 43.

876 LORENTE, J. J., «Desde Zaragoza. Un poco de arte», *La Libertad*, Madrid, 9 de mayo de 1923, p. 4.

La exposición confirmó a Ángel Díaz Domínguez como la principal figura de la pintura aragonesa del momento. Las seis obras que presentó, tres retratos y tres cuadros costumbristas, despertaron gran atención. Entre estas últimas estaban *Los chaperos* y *De vuelta del 5 de marzo*, que, según expresaba Ostalé en un artículo sin firmar, formaban parte de «lo más característico» del artista, dando muestra de su acusada personalidad⁸⁷⁷. A saber: colores puros, pincelada suelta, líneas curvas en la definición del cuerpo humano, disolución de las formas y cielos marcadamente decorativos. Precisamente el tipo de obras que otros críticos rechazaban por inacabadas. Entre sus retratos, se destacó el titulado *María Teresa*, de nuevo, por su tratamiento del color, mientras que el de José Valenzuela la Rosa, llamó la atención por carecer de la nota decorativa propia del autor. El tercer retrato, dedicado al pintor Martín Durbán y que conocemos solo por una fotografía parcial, volvía a ser caracterizado como «una sinfonía de color» desde *Heraldo*⁸⁷⁸.

A la vista del conjunto presentado por Díaz, Juan José Lorente, sacaba una conclusión clara: solo por circunstancias ajenas a su trabajo, el pintor no estaba considerado entre «la docena de jóvenes maestros que mantienen los prestigios tradicionales de la pintura española»⁸⁷⁹. Y aludía a su intención de celebrar una exposición individual en Madrid en busca de ese reconocimiento. Esta llegó a tener un lugar pensado, el Salón Nancy, y una fecha, abril de 1925, pero, por lo que sabemos, no llegó a celebrarse. O no despertó ninguna atención en la prensa.

El propio Durbán envió cuatro retratos y tres paisajes en los que se vieron confirmadas las posibilidades apuntadas en la anterior regional. Ostalé esperaba de él «triumfos resonantes», dado el «cúmulo de aciertos» que presentaban las obras expuestas⁸⁸⁰. Los retratos eran los de José Tena, Marcial Buj, el escultor Sorribas y su hermana Carmen. Este último, de gusto «boticellesco» en opinión de «M.», lo había llevado también al último Salón de Otoño. El de José Tena pudo ser una primera versión del que conserva el Museo de Zaragoza fechado en 1926. En ambos retratos, se observa cómo el autor participaba ya de las premisas del retorno al orden, de acuerdo con la reinterpretación de la fórmulas clásicas tan propia de su producción. Menor interés encontró Ostalé en sus paisajes: *Arco del Deán*, *Mezalocha* y *Juslibol*, que, tanto él como «M.», pusieron en relación con la obra de Echevarría. El primero de ellos, muestra a un autor todavía titubeante, que no se decide entre el tratamiento convencional con que resuelve el espacio

877 «II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses», *El Noticiero*, Zaragoza, 26 de abril de 1923, p. 3.

878 M., «Exposición de Arte Aragonés», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de abril de 1923, pp. 1-2, espec. p. 2.

879 LORENTE, «Desde Zaragoza...», *op. cit.*

880 «II Exposición de la Asociación...», *op. cit.*

arquitectónico y unas figuras de aspecto guñolesco, en la línea de Díaz Domínguez, que, sin embargo, no logró encajar en el marco que ocupan. En todo caso, daba el autor prueba de un interés por la experimentación que, según señalaba el crítico de *Heraldo de Aragón*, había desconcertado al público zaragozano. Se preguntaba este qué ocurriría si se vieran en Zaragoza las obras de Anglada Camarasa o las de los modernos franceses e italianos, y advertía a continuación: «El Arte ha de ser siempre renovación y el artista que siente una inquietud estética no se limita a producir con arreglo a los viejos moldes»⁸⁸¹.

Rafael Aguado Arnal, muy activo en esos años, presentó a la exposición nueve obras, entre ellas: *Cava Baja*, *Orillas del Manzanares*, *Otoño*, *Rincón de Segovia* y el *Paisaje de Segovia* que había mostrado en la última Nacional. Ostalé ratificó entonces la impresión que había tenido durante la exposición anterior: podía hablarse de dos fases en la obra del autor, escindidas por su paso por París, donde se había dejado influir «por los salones de los modernos impresionistas»⁸⁸². La calidad de un conjunto en el que destacaban un callejón de Toledo o la vista del Manzanares, le llevó a reclamar una mayor atención sobre el autor. Por el contrario, menos interés despertaron en este mismo crítico los cuatro trabajos remitidos por Ramón Acín, en los que, según afirmaba, «la intención supera a la forma». Se trataba de dos dibujos realizados en Montserrat, una caricatura titulada *Vuelta de Marruecos*, en la que volvía sobre la denuncia bélica, y un apunte titulado *Feria de madera de Huesca*. Según *Heraldo de Aragón*, daban prueba de un artista «brioso y enérgico»⁸⁸³.

Entre el resto de obras comentadas en prensa cabe citar el hecho de que José Bueno, presentara un proyecto de fuente monumental que era «alegoría y a la vez homenaje a la jota»; tal vez haciendo caso a anteriores recomendaciones de que se ajustara a la temática aragonesa. En una línea similar, Enrique Anel, presentó un retrato de mujer aragonesa realizado en yeso. La representación de tipos rurales se mantenía también como asunto en el ámbito de la escultura.

Las crónicas prestaron mucha menor atención a los ejemplos de artes aplicadas; pese a que habían sido estos los que inspiraron la exposición. Otra aspiración incumplida entre las que dejó la Asociación de Artistas Aragoneses. Su desaparición poco tiempo después constataba que el modelo organizativo vasco no pudo arraigar en Aragón. Unas infraestructuras artísticas muy inferiores, una burguesía menos pujante y poco atenta a cuestiones culturales, e incluso un número inferior y menos formado de artistas, poco dados a organizarse, fueron algunas de las razones.

881 M., «Exposición de Arte...», *op. cit.*

882 «II Exposición de la Asociación...», *op. cit.*

883 M., «Exposición de Arte...», *op. cit.*

Naturaleza y ciudad en Rafael Aguado Arnal

Rafael Aguado Arnal se instaló en Madrid hacia 1916. El mismo año en que lo hizo Rafael Barradas, con quien había colaborado en *Paraninfo* y creado una sociedad para la realización de encargos publicitarios. No tenemos noticia de que mantuvieran contacto, pero sí sabemos que Aguado diversificó su actividad, trabajando como restaurador. Una ocupación que mantendría durante buena parte de su trayectoria. En 1922 se anunciaba como pintor-restaurador en *Revista de Bellas Artes* desde su domicilio en Cava Baja, 22. Desde Zaragoza también le llegaron encargos, como la restauración del telón pintado por Marcelino de Unceta para el Teatro Principal, que realizó en 1925 junto a su amigo Ángel Díaz Domínguez o, algunos años después, diferentes trabajos para el Centro Mercantil.

Paralelamente, y con su traslado a la capital, Aguado multiplicó su presencia en diferentes exposiciones, acudiendo puntualmente a las Nacionales desde 1917 y formando parte de las colectivas de Círculo de Bellas Artes y de los salones de otoño. En Madrid, Aguado también pudo incorporar todo un nuevo repertorio de temas: visiones de los alrededores de la ciudad, de las orillas del Manzanares o la zona de Moncloa, al tiempo que se ocupaba también del paisaje castellano y de rincones de localidades como Segovia, Toledo o Ávila. Se sumaba, algo tardíamente, a una poética que cabe relacionar con las preocupaciones de la generación del 98, siendo evidente en algunas de sus obras la influencia de Aureliano Beruete. Paralelamente, sobre todo en sus rincones urbanos, mostraba las deudas de su formación con Chicharro, así como las lecciones aprendidas de Zuloaga. En pinturas como *Rincón segoviano*, reproducida en la revista *La Esfera* en 1922, muestra una predilección por las luces nocturnas y las tonalidades apagadas, que da lugar a una interpretación decadente del espacio urbano acorde con los autores citados. En una línea similar cabe situar algunos de los tipos femeninos que le publicó la revista *La Esfera* en 1918 como *Española* o *Aldeana*, que evidencian su interés por la tradición realista de la escuela española.

Con Zuloaga mantuvo una estrecha relación y pudo ser él quien le mostró Segovia, del mismo modo que coincidieron en el País Vasco, donde la familia de Aguado conservaba una casa a las afueras de Vitoria. Los descendientes del pintor recuerdan también estancias veraniegas en Zumaia, así como las relaciones que mantuvo con otros pintores locales como los hermanos Zubiaurre. La costa cantábrica, Bilbao o la localidad de Motrico forman también parte importante de su repertorio. Pero si hubo un tema al que Aguado regresó de forma constante durante toda su producción fue el de las orillas del Ebro a su paso por Zaragoza, además de la vistas del Canal Imperial. De este modo, el autor dio lugar al más significativo repertorio de imágenes de la ciudad de la pintura aragonesa del momento. Estas le permitieron explorar el encuentro entre el espacio urbano y la naturaleza, motivo clave de toda su producción.

En 1917, Aguado pintó *Pradera de San Isidro*, que ilustra perfectamente su concepción del paisaje en aquellas fechas. Francisco Alcántara, en relación al paisaje que presentó al Salón del Círculo de Bellas Artes en 1918, señaló: «como impresión es lo más completo y viviente de este concurso, lástima que su color sea sistemáticamente pardo y tabacoso»⁸⁸⁴; y añadió a continuación que era una tendencia que había observado en diferentes exposiciones. De ahí que le recomendara renovar su paleta. El cambio se certificó en su pintura hacia 1920 cuando, según Ostalé Tudela, pasó una temporada en París. Allí, lejos de propuestas más arriesgadas, se dejó influenciar por fórmulas heredadas del impresionismo francés que todavía practicaban algunos de sus seguidores. A su regreso, arrancó el periodo de mayor actividad expositiva del artista, no solo en muestras colectivas, sino también en una serie de individuales que tuvieron lugar en Madrid, Barcelona y Zaragoza.

La primera se celebró en el saloncito del Ateneo de Madrid en enero de 1922 y lo cierto es que despertó bastante interés entre los medios especializados, que incluso aludieron al éxito de ventas⁸⁸⁵. Aguado expuso cuarenta y una obras entre las que estaban: *Rastrillo*, *Callejón de Córdoba (Toledo)*, *Casucas*, *Un puente del Manzanares*, *Puerta de las Donadas (Segovia)*, *Casas viejas (Segovia)*, *Siete Picos*, *Luna clara*, *Estanque de los Cipreses*, *El pinar de la Moncloa*, *La casa verde*, *Una callejuela*, *El barrio de San Lorenzo (Segovia)* y *Plazuela del Castillo*. Paisajes y vistas urbanas que completó con un reducido número de figuras como: *Una cañí*, *Una aldeana italiana*, *Cabeza de gitana*, *Viejo modelo*, *Una aldeana*, *Autorretrato* y *Una gitana*. En su mayoría visiones de Castilla y Aragón pero también alguna obra parisina, como *Orillas del Sena* [figura 52], e incluso de ambientación italiana, como la representación de un tipo femenino sardo que fue reproducido en *La Esfera*, que recuerda poderosamente a los que había pintado a su paso por la isla Eduardo Chicharro.

En esa misma revista, José Francés trazó una breve semblanza del autor, destacando la calidad de su trabajo, ajeno a «la extravagancia arbitraria o el pastichismo a ultranza». Al contrario, lo consideraba «un artista serio, concienzudo, afiliado desde el primer momento a una tendencia realista de indiscutible filiación española»⁸⁸⁶. José Blanco Coris, desde *Heraldo de Madrid*, alabó sus dotes como paisajista: «tiene una excelente visión de los conjuntos y entona, ajustándose al natural, sin prescindir de los detalles

884 ALCÁNTARA, F., «La vida artística. Salón del Círculo de Bellas Artes. Exposición de pintura y escultura», *El Sol*, Madrid, 28 de mayo de 1918, p. 2.

885 Así se señalaba, por ejemplo, en: J. D. C., «Rafael Aguado y Arnal», *Revista de Bellas Artes*, n.º 5, Madrid, marzo de 1922,

886 «Vida artística. Exposición Aguado Arnal», *La Esfera*, Madrid, 21 de enero de 1922. También incluido en: FRANCÉS, J., *El año artístico 1922*, Madrid, Mundo Latino, 1923, pp. 13-14.



Figura 52. Rafael Aguado Arnal, *Orillas del Sena*, c. 1920. Colección particular.

esenciales para caracterizar las formas de la naturaleza»; una solidez como pintor que también encontraba en sus figuras⁸⁸⁷. Desde la conservadora *Gaceta de Bellas Artes*, la reseña, anónima, fue negativa⁸⁸⁸. Unos comentarios motivados por el rechazo al uso de «manchas de color» al modo en que lo hacía Aguado, que convertían en simples apuntes buena parte de las obras expuestas. Un planteamiento ampliamente caduco como evidencian el resto de críticas que insistían, precisamente, en la «técnica clásica» o el «respeto al natural» que mostraba el autor en sus trabajos.

Aguado reunió trabajos anteriores a su estancia parisina como *La casa verde*, *Casas viejas* o *Una plaza de Toledo*, en los que se decantaba por

887 BLANCO CORIS, J., «Arte y Artistas. Exposición Aguado Arnal», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 19 de enero de 1922, p. 3.

888 *Gaceta de Bellas Artes*, n.º 185, Madrid, 1 de febrero de 1922, p. 7.

pinceladas amplias y fuertes contrastes de paleta y luz, en la línea aprendida con Chicharro y Zuloaga, mientras que en trabajos posteriores como *Siete picos*, mostraba la evolución hacia una representación más precisa del paisaje, preocupada por la creación de sutiles efectos atmosféricos y suaves contrastes de luz a través de una pincelada breve de herencia impresionista. En esta misma línea cabe situar *Orillas del Sena*, que expuso en diversas ocasiones granjeándole opiniones muy positivas. Ya durante su participación en la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* en Zaragoza, el crítico Apolo diferenció entre esas dos vías, una «de siluetas imprecisas, grises tonalidades», y otra en la que mostraba «un pincel brioso, luminoso, firme: una nueva tendencia»⁸⁸⁹. En lo sucesivo, Aguado alternaría ambas, ganando en amplitud y soltura de trazo según los intereses de cada obra; eso sí, cada vez más afín a una concepción luminosa del paisaje que se apartaba de las visiones más lúgubres de sus rincones castellanos.

Ostalé Tudela, al referirse desde *El Noticiero* a la exposición madrileña, pedía al autor que, antes de llevar sus obras a Barcelona, las mostrara en Zaragoza⁸⁹⁰. Aunque ambas exposiciones estaban por tanto en perspectiva, la primera fue en Barcelona, en los salones de El Siglo en marzo de 1924. Joaquín Ciervo, que se ocupaba desde *La Esfera* de los acontecimientos artísticos de la ciudad, le dedicó una página completa, en la que subrayaba la importancia que concedía el pintor al uso de «manchas», de modo que «las tonalidades emergen gallardas haciendo unos contrastes relacionados con ponderable justeza donde la sombra lucha con la luz que cae de plano»⁸⁹¹. Ciervo puso en relación su pintura con la moderna escuela belga encarnada en autores como Albert Baertsoen e Isidore Opsomer en los que encontraba una similar preocupación en el tratamiento del paisaje. Incluso se atrevió a vaticinar que su interés por el realismo le llevaría a desarrollar en lo sucesivo una línea paralela a la de Eugène Laermans, pintor belga tendente a la representación de las condiciones de vida del medio rural con un evidente tono de denuncia. Por último, encontró una línea de mayor modernidad en su obra *La Virgen del Puerto*. En su conjunto, la selección mostrada en Barcelona, más allá de algunos añadidos, debió de repetir temáticas y obras ya vistas en Madrid y que volverían a presentarse en Zaragoza: «En Segovia pintó rincones interesantes, queriendo estudiar, en un mismo tema, dos aspectos, dos horas antagónicas; en Toledo y Zaragoza buscó arcanos; París le ofreció el atrayente Sena; de Italia trajo dejos de aldeas, y en Madrid supo buscar cosas reales para pintar varios cuadros».

889 APOLO, «Exposición de Arte...», *op. cit.*

890 OSTALÉ TUDELA, E., «Exposición de Aguado Arnal», *El Noticiero*, Zaragoza, 18 de febrero de 1922, p. 1.

891 CIERVO, J., «La vida artística en Barcelona. R. Aguado Arnal y Mateo Balasch», *La Esfera*, Madrid, 5 de abril de 1924.



La exposición de Zaragoza, varias veces pospuesta, se celebró entre enero y febrero de 1925. Aunque la idea inicial era que tuviera lugar en los salones de la Agrupación Artística Aragonesa, finalmente ocupó la sala del Centro Mercantil y se convirtió en una muestra conjunta con el escultor Enrique Anel. A comienzos de ese año aclaraba en las páginas de *El Noticiero*: «He procurado en ella remozar mis anteriores producciones aceptando y adoptando lo que de aceptable hay en las nuevas corrientes pictóricas. Más sentido decorativo, evolucionismo técnico; siempre dentro de los principios fundamentales que la estética impone»⁸⁹². En cualquier caso, la nómina de obras insistía en los títulos presentados en ocasiones previas. Con el añadido, eso sí, de dos bodegones, un género que venía practicando al menos desde mediados de la década anterior.

Los hermanos Albareda trazaron entonces una semblanza algo difusa del autor, indicando que tras haberse formado en Madrid con una beca de la Diputación —en realidad fue del Ayuntamiento—, había vivido algunos años en París. La obra de Aguado era del gusto de los críticos dado que no

Figura 53. Rafael Aguado Arnal, *Orillas del Ebro*, c. 1926. Colección J. M. Pérez Latorre.

892 «¿Qué proyectos tiene usted para 1925?», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, pp. 9-11, espec. p. 11.

encontraban en ella las «estridencias» de otros autores que habían pasado por la capital francesa⁸⁹³.

Cabe situar la pintura de Aguado en la línea de lo que Jaime Brihuega ha denominado como «poética de lo suburbial», que «ha encarnado paradigmas de modernidad, pero también sus reversos»⁸⁹⁴. Desde un planteamiento plástico de menor riesgo, pero con similares preocupaciones, la obra de Aguado puede ponerse en relación con lo que autores como García Maroto, Vázquez Díaz o Aurelio Arteta estaban trabajando en esa misma década de 1920. Así lo apuntan trabajos como *Orillas del Ebro* (c. 1926) [figura 53] en el que la libertad en el uso de empastes termina por difuminar por completo la forma de los árboles y edificios situados en la margen derecha del río. Una línea de trabajo que, con mayor o menor precisión en el uso de la pincelada, mantuvo en otras vistas de esos mismos años, así como de la década siguiente. Las conocidas baturras del autor, quedaban limitadas a carteles de fiestas como los realizados en 1922 y 1924, pero la Zaragoza que se asomaba al río fue siempre motivo predilecto para el autor. Es en esa visión de la ciudad y su identificación con el agua, donde reside la mayor aportación de Aguado a la pintura regional.

Manuel León Astruc, el retrato elegante

En abril de 1918, José Francés dedicó a Manuel León Astruc un artículo a toda página en la revista *La Esfera* tras su triunfo en el concurso para diseñar el cartel de feria de Málaga. Recordaba su participación en la última Exposición Nacional con *La cortesana* —titulada *En espera* en el catálogo—, y lo situaba en la estela de Albert Besnard y, por lo tanto, como un «pintor decorador»⁸⁹⁵. La referencia al pintor francés destacaba las dotes del autor para el retrato, así como su capacidad para desarrollar fantasías femeninas heredadas de la estética fin de siglo. Eso sí, Francés diferenciaba entre el buen gusto y la distinción que demostraba el autor —características ajenas a buena parte de «la pintura castizamente española», decía—, y los excesos de determinados autores que llevaban al «decadente afeminamiento o la enfermiza languidez». Para concluir: «León Astruc es viril y delicado al mismo tiempo, lo que salva de antemano a su pintura de alfeñiquerías y amaneramientos, y lo que hace precisamente de ella un excelente prólogo de venideras decoraciones».

893 ALBAREDA HERMANOS, «Rafael Aguado y Enrique Anel», *El Noticiero*, 7 de febrero de 1925, p. 3.

894 BRIHUEGA, J., «El reverso de la ciudad. La poética de lo suburbial en el arte español del primer cuarto del siglo XX», en *Tejada y la pintura. Un relato desvelado, 1914-1925* [comisario: Javier Pérez Segural, Madrid, Caja Segovia, 2003, pp. 63-77.

895 S. L., «La vida artística. Manuel León Astruc», *La Esfera*, Madrid, 20 de abril de 1918.

La pintura de León Astruc quedaba así enmarcada en el ámbito del «retrato elegante»⁸⁹⁶, en la estela de los pintores del *juste milieu*⁸⁹⁷ del fin de siglo, preocupados por la modernización de las fórmulas académicas al tiempo que afines al gusto por ciertas fantasías decadentistas. Imágenes adecuadas para ilustrar las páginas de revistas como *La Esfera*, tal y como sucedió con fantasías literarias como *Scheherezade* (c. 1917) o retratos como *La danzarina Noré* (c. 1917) o el de la actriz *Raquel Meller* (1919-1923) [figura 54]. Este último recientemente atribuido al autor tras considerarse durante años como obra de Gustavo de Maeztu a partir de la firma añadida que presentaba⁸⁹⁸.

De acuerdo con esa condición de «artista errante» a la que ya aludimos, hacia 1919 se encontraba instalado en Zaragoza, tratando de aprovechar el clima de agitación cultural derivado de la Hispano-Francesa. Pero no descuidó tampoco su presencia en otras muestras nacionales e internacionales. En 1919, además de en la Hispano-Francesa y en la de artistas independientes y noveles de Zaragoza, estuvo también en la *Exposition de Peinture. Goya et l'Art Espagnol Moderne* celebrada en el Petit-Palais de París y el Musée de Beaux-Arts de Burdeos. El año siguiente, acudió al *Salón de Humoristas* de Madrid, la *Exposición Nacional* —con la obra titulada *Miss Mary*—, el *I Salón de Otoño* —con tres retratos— y la *Exhibition of Spanish Painting* que tuvo lugar en la Royal Academy de Londres. Ese mismo año también participó en la llamada *Exposición de Arte Libre* de Madrid, organizada en el Círculo de Bellas Artes por los críticos Ángel Vegué y Ballesteros de Martos para dar cabida a las obras rechazadas por el jurado de la Nacional. En su caso presentó *El halcón de Eleonora*, en opinión de Enrique Vaquer «uno de los mejores [retratos] de nuestra moderna escuela»⁸⁹⁹. Un «retrato literario» que tenía no solo «las indispensables condiciones de parecido», sino también otras «decorativas y de sutilización espiritual que jamás nos dará la fotografía». En esta misma línea, Ostalé y Abizanda concluían algo después: «Tienen las mujeres de sus obras una elegancia atrayente y una serenidad que admira; los ojos, son reales y con la expresión de los de la mujer bella; las carnes, palpitan, y las telas las pinta con sorprendente propiedad»⁹⁰⁰.

896 PÉREZ ROJAS, F. J., *El retrato elegante*, [comisario: J. Pérez Rojas], [Madrid], Museo Municipal de Madrid, [2000].

897 Albert Boime extendió en el tiempo esta denominación utilizada hasta entonces para aquellos artistas de la Monarquía de Julio (1830-1848) que conciliaron con éxito los postulados del clasicismo y el romanticismo; tal y como se recoge en: JENSEN, R., *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

898 *Ideal de Aragón...*, *op. cit.*, pp. 40 y 92.

899 VAQUER, E., «Exposición de Arte Libre», *La Época*, Madrid, 9 de julio de 1920, p. 1. La obra fue reproducida a color bajo el título de *La dama del balcón* por la revista *La Esfera* (20 de noviembre de 1920).

900 OSTALÉ y ABIZANDA, «Asociación de Artistas...», *op. cit.*, s/p.

Figura 54. Manuel León Astruc, *Retrato de Raquel Meller*, 1919-1923. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Los ambientes decadentes de sus fantasías femeninas, en la línea trabajada, como apuntamos, por Federico Beltrán o Antonio de la Gándara, conviven en su producción con retratos de encargo que cabe situar en la estela de otros especialistas del género como Anselmo Miguel Nieto. En 1924 presentó con éxito catorce obras a la *III Exposición de Bellas Artes* organizada por la Real Sociedad Cordobesa de Arqueología y Excursiones, entre estas se encontraban retratos tan delicados como los de Luis Merino y Amparo Belmonte. Vínculos familiares le unían a la ciudad, donde residió durante largos periodos y retrató a buena parte de la burguesía y la aristocracia local. El gusto por los ambientes lúgubres y las luces nocturnas de sus primeros años, fueron sustituidos de forma paulatina por imágenes más luminosas, al tiempo que las herencias simbolistas dejaban paso a la moda *art déco*, eso sí, en su vertiente más vinculada a la corrección académica. Así sucede con una de sus obras más conocidas *Luz y Elena*, con la que obtuvo una tercera medalla en la Nacional de 1930. Al mismo tiempo, León Astruc se convirtió en un especialista en los retratos al

carboncillo y pastel sobre papel; una técnica que nunca entendió como menor y a la que dedicó muestras individuales en ciudades como Córdoba (1929), Madrid (1930), Pamplona (1931), Valencia (1931) y San Sebastián (1933); entre otras.

Los tipos regionales quedan reducidos en la obra de Manuel León Astruc a su labor como cartelista. Habitual triunfador en concursos celebrados en diferentes regiones, demostró su capacidad para interpretar con similar habilidad los tipos aragoneses, andaluces, navarros o castellanos. Estar atento a los rincones más pintorescos de cada ciudad y cuidar la representación de los trajes tradicionales, además de su habilidad para captar el gusto del momento en la representación de los tipos femeninos, le fue suficiente para hacerse con sucesivos encargos. Tal y como apuntamos, cuando Luis Torres realizó una semblanza del autor en 1914 aseguró que «el concepto de regionalismo no le preocupaba ni mucho ni poco»⁹⁰¹. En Córdoba ganó el concurso para el cartel de la Feria en 1915, 1916, 1918, 1921 —año en que se impuso a Penagos—, 1924, 1926 y 1935. En 1925 ganó el concurso de carteles para las Fiestas de Primavera del año siguiente en Sevilla, certamen en el que obtuvo una nueva distinción en 1930. En Málaga, quedó segundo en el certamen organizado en 1925 para anunciar la Semana Santa del año siguiente, si bien su trabajo fue utilizado finalmente para anunciar la edición de 1928. En 1929, volvió a ganar este mismo concurso. También regresó a Pamplona, donde había residido en su infancia y primera juventud, y cuyo cartel de San Fermín había realizado en 1914, para ocuparse del cartel de 1926, un concurso en el que volvió a participar, al menos, en 1932. Por último hay que citar también la Feria de San Pedro y San Pablo de Burgos de cuyo cartel se hizo cargo en 1931.

En Zaragoza, tras imponerse en el concurso para el cartel del Pilar en 1914, volvió a hacerlo en 1923, 1925 y 1929. Participó también, sin éxito, en la edición de 1926. Varios de sus carteles para las fiestas del Pilar —1914, 1923, 1926...— coinciden en la representación de dos mujeres, una baturra y una manola, como representación de esa doble identidad patriótica, la aragonesa y la española. Las dos dimensiones igualmente castizas entre las que se movió buena parte del regionalismo aragonés. En el de 1923, del que se conserva el modelo original a la ténpera, ambas figuras sostiene una imagen de la Virgen del Pilar sobre una bandera de España [figura 55]. Todo un ejercicio de exaltación patriótica habitual en las imágenes folclóricas que acompañaban a la celebración de ferias y fiestas patronales de toda España. Hasta el punto de que sus imágenes podían resultar intercambiables. Así, la propuesta con la que ganó el concurso del Pilar de 1925, repetía, en realidad, el modelo con el que había triunfado en el de la Feria de Córdoba del año anterior: El Portillo y la flamenca,

901 TORRES, «Cómo se triunfa...», *op. cit.*



Figura 55. Manuel León Astruc, *Cartel de Fiestas del Pilar 1923*. Ayuntamiento de Zaragoza. Archivo Municipal.

dejaban su lugar al Arco del Deán y la baturra. Al mismo tiempo, el cartel del Pilar de 1925 sirvió también para anunciar la película *Nobleza baturra* (1925) [figura 17]. Fue otra de las disciplinas exploradas por el autor. En 1927 quedó segundo en el concurso organizado para anunciar *La hermana San Sulpicio*, del aragonés Florián Rey.

El regionalismo de Ramón Acín

Ya aludimos al regionalismo progresista que encarna la figura de Ramón Acín en sus múltiples dimensiones. Un compromiso con el desarrollo de Aragón y con la puesta en valor de su patrimonio cultural, que tiene evidente reflejo en su obra plástica. En primer lugar, a través de su trabajo como humorista, labor con la que se dio a conocer tras debutar en las páginas de *Diario de Avisos de Zaragoza* en 1910. Un año después, bajo el seudónimo de Fray Acín —con el que sería conocido durante sus primeros años—, colaboró con el semanario satírico madrileño *Don Pepito*, mientras experimentaba por unos meses la vida bohemia de la capital. En enero de 1912 aparecieron sus primeros dibujos en *El Diario de Huesca*, coincidiendo, como apunta Miguel Bandrés, con la incorporación de un nuevo director a la cabecera, Luis López Allué, decidido a dar una mayor importancia a la imagen gráfica⁹⁰². López Allué, uno de los mejores representantes del regionalismo literario aragonés, se convirtió en íntimo amigo de Acín, y su costumbrismo de corte popular influyó en la línea que tomaron las viñetas humorísticas del artista, en las que trataba de reflejar, con evidente sorna y tono crítico pero jocosos, el talante aragonés.

Los dibujos cómicos de Fray Acín se completaban con un texto, normalmente dialogado, en el que introducía giros propios del habla popular. El humor más ácido convive con la denuncia social en obras dedicadas a asuntos tan graves como la violencia de género, al que dedicó *Filosofía baturra*⁹⁰³. Acín retrata a sus baturros desde la inocencia, incluso la brutalidad, pero sobre todo los dota de una dignidad que los aparta del baturrisimo más ramplón, presente en no pocos ilustradores del momento. En un artículo publicado en *El Diario de Huesca* en octubre de 1913 recordaba las palabras que le había remitido Luis López Allué como consejo para la representación en Barcelona, donde Acín residía por entonces, de una de sus obras: «Por Dios te pido (decíame el querido don Luis) que no me apayasen mis matracos; que tengan en cuenta que el baturro no es un pazguato, ni en el pensar, ni en el decir, sino un humorista todo ingenuidad,

902 BANDRÉS, M., «A través de la prensa», en *Ramón Acín, op. cit.*, p. 73.

903 FRAY ACÍN, «Filosofía baturra», *El Diario de Huesca*, Huesca, 21 de enero de 1912, p. 1.

ingenuidad brusca pero sincera»⁹⁰⁴. Una concepción del aragonés rural con la que Acín comulgaba plenamente.

Durante su etapa como pensionado de la Diputación de Huesca, se redujeron las colaboraciones en prensa, actividad que recuperó con gran intensidad hacia 1918. Fue entonces cuando la denuncia social y política se hizo más patente [figura 10]. El baturro, más que motivo humorístico, pasó a ser instrumento de denuncia como representante de las clases oprimidas. Acín colaboró entonces con medios de fuerte implicación política como *Ideal de Aragón*, *El Comunista*, *Solidaridad Obrera*, *Lucha Social* o *Floreal*, al tiempo que llevaba su talante crítico a cabeceras de mayor difusión como *El Diario de Huesca*, *Heraldo de Aragón* o *Diario de Avisos de Zaragoza*. Plásticamente, sus dibujos presentan un trazo limpio y continuo que, como apuntó Concha Lomba, tiene relación con la obra de Bagaría o Castealo⁹⁰⁵; en una línea más avanzada que la que representan otros autores vinculados temáticamente al costumbrismo aragonés como Teodoro Gascón.

Algunos años después, en un artículo dedicado al dibujante Manolo del Arco, Acín dejaba constancia de las diferentes formas con que se podía afrontar el humor gráfico:

La caricatura va desde la deformación de una persona (como si el caricaturista al modo de los espejos cilíndricos, cóncavos o convexos devolviera su imagen), hasta lo que podríamos llamar más que deformación una nueva formación tanto en lo físico como en lo moral. Va, pues, desde la sátira que es burla, hasta el humor que es cordialidad. En el primer caso, los defectos los exalta complacido el caricaturista; en el segundo los muestra como doliéndose de ellos y precisamente para, a poder ser, librarle de ellos⁹⁰⁶.

Si en su plasmación del cacique, Acín estaba más cerca de la sátira y la burla, en un intento de «hacerle caer y reír en la caída»; en el hombre común, representado por el baturro, subrayaba unos defectos de los que se dolía.

Los asuntos aragoneses fueron motivo habitual de su pintura desde los primeros trabajos con obras como *Haciendo chorizos* (c. 1908) o *Pareja abrazada en la calle de un pueblo* (1910-1912). *Alegoría del baile* (1915-1916) [figura 56], por su parte, supone una de las obras señeras del regionalismo aragonés. La representación del propio baile, en la distancia, viene acompañada de la personificación de la jota en forma de figura femenina desnuda que, dispuesta en lo alto de un montículo, domina la escena portando en sus manos una guitarra. Se subraya así la profunda dimensión

904 ACÍN, «Buen tempero en Barcelona», *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913, p. 2.

905 LOMBA, «La trayectoria artística de Ramón Acín...», *op. cit.*, p. 20.

906 ACÍN, R., «El joven artista Manolo del Arco», *El Diario de Huesca*, Huesca, 6 de junio de 1930, p. 1.



Figura 56. Ramón Acín, *Paisaje con un pueblo, Alegoría del baile y Canal de riego*, 1915-1915. Museo de Huesca

simbólica del folclore, su vinculación con el pueblo retratado en segundo término y la unión con la tierra en que se le dio forma. El paisaje continúa en los dos cartones que completan el tríptico —en una adaptación a lo regional de un formato tan propio del simbolismo fin de siglo—, dedicado el primero a la representación de una pequeña localidad con su camposanto, y el otro a un extenso campo amarillo surcado por un canal. La árida tierra aragonesa del conjunto solo da frutos con la regulación del agua, en una plasmación de las reivindicaciones más afianzadas del regionalismo y de la fe de Acín en el progreso. Resuelta a base de una pincelada nerviosa, con zonas de gruesos empastes, colores puros y formas construidas a partir de pocos trazos, *Alegoría del baile*, marca también el tono renovador con el que Acín resolverá, plásticamente, este tipo de asuntos. Una nueva visión, mucho más avanzada, de unos temas que empezaban a resultar demasiado trillados.

Algunos años después, hacia 1921, Acín volvió a dejar constancia de la calidad de su pintura en la ya referida *Feria de Ayerbe* [figura 51], inspirada, como se ha señalado en diferentes ocasiones, en una fotografía de la localidad tomada por Ricardo Compairé. Un asunto, el de las ferias, al que el autor dedicó diferentes obras y de cuyo componente sentimental, como ya recordó Concha Lomba⁹⁰⁷, había dejado constancia en *El Diario de Huesca* en diciembre de 1914: «¡Ferias de mi pueblo, no os olvido!»⁹⁰⁸. Acín abandona en esta obra los empastes que habían caracterizado sus trabajos anteriores e inicia el camino de la reducción de la materia pictórica. Parale-

907 LOMBA, «La trayectoria artística de Ramón Acín...», *op. cit.*, 2002, p. 22.

908 ACÍN, R., «Con cursiva del diez. No os olvido», *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de diciembre de 1914, p. 1.

lamente, continúa con la eliminación del detalle en la representación de las formas, especialmente en las figuras de la multitud reunida en un espacio construido a partir de planos de colores. En su conjunto, y lejos de cualquier retórica localista, la escena queda reducida a sus elementos fundamentales, transmitiendo con gran eficacia la atmosfera del lugar y el momento.

Las vistas urbanas fueron uno de los asuntos más recurrentes en Acín, tanto en sus dibujos como en sus pinturas. En 1922 ilustró el libro de Ricardo del Arco, *Las calles de Huesca*, uno de cuyos dibujos dio lugar a *Procesión en la calle de Santiago*, en el que vuelven a recurrir a un marco arquitectónico a partir de tintas planas en el que se reúnen un grupo de pequeñas figuras resueltas a base de pocos trazos. Sin duda, una de las mejores visiones del espacio urbano de la pintura aragonesa del momento. Además de Huesca, otras localidades como Alquézar, Loarre, Almudévar o Anís inspiraron a Ramón Acín, si bien fue Ansó, la que dejó en el autor una más profunda huella. De ello dejó constancia en *El Diario de Huesca* en 1923, aludiendo también al interés que despertó en él la villa de Fraga:

Sin duda alguna, dos de las emociones estéticas más intensas que se pueden sentir y gozar en la vida, son las visitas a las villas altoaragonesas de Fraga y Ansó. Ésta, honda por lo fuerte del paisaje y el carácter y vestimenta de sus habitantes; aquélla alegre por la gracia de unos y otro.

Cuando abandoné Fraga, bendita tierra de los higos dulces y las mozas garbosas, envidiaba a mi amigo el pintor Viladrich, que podía vivir y trabajar allí en un castillo viejo y legendario que le donó el Ayuntamiento de la villa.

Cuando abandoné Ansó, sentí una más grande pena al tener que dejar aquel paisaje recio, con aquellos hombres de tal planta y aquellas mujeres que embutidas en aquellos sayales maravillosos caminan cachazudas, con majestad de reinas y con unción de monjas; que palacio y convento a un tiempo parece la villa de Ansó; ideal palacio, convento ideal, llenos y vivientes, pero sin monjas y sin reinas...⁹⁰⁹.

Aunque se ha señalado 1925 como el momento final de la etapa regionalista de Ramón Acín debido a los nuevos derroteros que tomó su obra, lo cierto es que los tipos y paisajes aragoneses nunca dejaron de ser motivo clave en su producción. Si bien es cierto que transformó su tratamiento a la par que exploraba nuevas vías de trabajo. Así lo muestran obras realizadas tras su viaje a París de 1926 como *En la fuente* (1926-1928) en la que dota a las figuras de cierto porte clásico al tiempo que las perfila con gruesas líneas negras. Esa paulatina reinterpretación de las fuentes clasicistas se hizo más evidente en un grupo de obras realizadas en torno a 1928-1929 en las que redujo al máximo la materia pictórica —del mismo modo que reducía también el material utilizado en sus esculturas—, sirviéndose de un

909 ACÍN, R., «La villa de Ansó, la Comisaría Regia de turismo, el ansotano Miguel Navarro y otras cosas», *El Diario de Huesca*, Huesca, 22 de noviembre de 1923, p. 1.



único color al óleo aplicado directamente sobre cartón con finos trazos. Un clasicismo que se impone en la serie de frisos que componen *Espigadoras*, *Las madres* y *Cargadores*; pero que está también presente en trabajos igualmente elocuentes en su extrema sencillez como *Chica del cántaro*, *Muchacha del cántaro*, *Familia campesina*, *Vendimiadora* o *Romería en la ermita de San Jorge*; así como en un buen número de retratos realizados en esos mismos años. De este conjunto de obras partirían nuevas visiones de mujeres ansotanas que en ocasiones, como en *Escena ansotana*, daban lugar a la introducción del color, necesario sobre todo para recoger la fuerza expresiva del verde de sus vestimentas. Unas vestimentas que adquieren el aspecto de columnas clásicas, en una línea que recuerda su *Maqueta para un Monumento a la paz* (1930).

Figura 57. Ramón Acín, *La feria*, 1927-1928. Museo de Huesca.

En ese mismo periodo Acín pintó una gran composición *La feria* (1927-1928) [figura 57], en la que vuelve a dejar constancia de su interés por las ambientaciones populares, en esta ocasión en un espacio urbano construido a partir de formas de herencia cubista para componer las garitas y atracciones del recinto. En este se agolpan, en un tumulto imposible, figuras vestidas a la moda con otras en las que todavía pervive el traje regional. Un acercamiento al ocio de las clases populares desde postulados plásticos

de vanguardia que cabe poner en relación con las visiones realizadas en esos mismos años por autores como Maruja Mallo o Carlos Sáenz de Tejada, como ya apuntó en su día Concha Lomba⁹¹⁰.

En definitiva, conviven en Ramón Acín una voluntad renovadora que contribuyó a la implantación del arte nuevo en la plástica aragonesa, con un reiterado compromiso con la realidad regional. Preocupado por el desarrollo y la justicia social, y atento y respetuoso con la tradición vernácula, Acín logró configurar una imagen actualizada de Aragón, mucho más moderna que la que ofrecieron la mayoría de sus contemporáneos.

La recepción del arte nuevo

La asimilación en España de los nuevos lenguajes artísticos durante las décadas de 1920 y 1930 tuvo un obligado reflejo en el contexto aragonés. Pese a que se trataba de un proceso iniciado previamente, en un medio cultural como el zaragozano donde la vanguardia había tenido una recepción escasa, la asimilación de las nuevas fórmulas entroncaba por fuerza con la renovación que había sido operada por los autores vinculados a la plástica regionalista. Estos permanecerían en algunos casos aferrados a los modos que habían practicado durante las dos décadas anteriores, mientras que en otros se verían impelidos a adaptar su discurso a determinados planteamientos derivados de las nuevas corrientes europeas. Especialmente a los realismos de nuevo cuño, más susceptibles de ser adaptados a unas inquietudes que en muchos casos se habían mantenido. No en vano, la cuestión regional, las disquisiciones en torno a la identidad local y su relación con el contexto español, lejos de haber desaparecido, permanecieron presentes en el debate intelectual y artístico del periodo de entreguerras.

El 12 de octubre de 1919, *Heraldo de Aragón* publicaba un artículo sin firma titulado «El progreso de las Bellas Artes en Zaragoza», en el que se hacía balance de los avances en materia artística que se habían producido en la ciudad entre las dos exposiciones hispano-francesas de 1908 y 1919. El recorrido que se trazaba era en buena medida el de la implantación de las fórmulas del regionalismo plástico; una llamada de atención sobre su sentido renovador. Si la exposición de 1908 había permitido conocer a los autores más representativos del momento «para que Zaragoza despertase a una nueva vida artística más intensa y fecunda»⁹¹¹, su testigo había sido recogido por una serie de autores locales entre los que destacaban Marín, Díaz y Bueno:

Los tres aportaban fórmulas nuevas: Marín se apartaba de las clásicas normas realistas para desentrañar el valor étnico y espiritual de sus modelos. Díaz de-

910 LOMBA, «La trayectoria artística...», *op. cit.*, p. 24.

911 «El progreso de las Bellas Artes...», *op. cit.*

sarrollaba con un brío y una libertad que parecían absurdas, todo un temperamento de gran decorador y de colorista. Bueno hacía recordar a los famosos escultores que se inspiraron en el modelo eterno del renacimiento italiano.

A estos añadía el trabajo realizado por otros dos: «García Condoy, estudiando con aplicación y tenacidad los clásicos pintores españoles y Aguado Arnal (que) continuaba sus ensayos frente a la naturaleza». Fue entonces cuando la recepción oficial de Zuloaga en Zaragoza, a través de su exposición, trajo consigo «un arte nuevo que se entraba por nuestras puertas y abría desconocidos horizontes a los pintores y a los aficionados de nuestra tierra». A esta le siguieron, como se ha visto, otra serie de muestras —García Condoy, Bueno y Díaz Domínguez, y Viladrich—, con las que «entraba Zaragoza en el ambiente del arte nuevo, en el resurgimiento que se echa de ver en casi todas las comarcas de España, en el anhelo de ir conquistando nuevos ideales para satisfacción del espíritu colectivo». La celebración de la Hispano-Francesa de 1919 suponía el último hito en ese proceso.

El concepto de arte nuevo, al que alude el artículo en diferentes ocasiones, se venía manejando desde hacía tiempo en relación a la renovación plástica, si bien con un contenido más difuso que el que la historiografía ha definido en relación a la década de 1920. Una caracterización que responde a la propia utilización del concepto en esos mismos años. De modo que si el texto de *Heraldo* trazaba una panorámica optimista del nivel de modernización emprendido por el medio artístico zaragozano, también apuntaba a la necesidad de culminar ese trabajo. Una llamada que se hizo patente en otros textos publicados por entonces, en buena medida desde los propios planteamientos aragonesistas en que se mantenía una parte del discurso artístico. Así, Luis Torres, desde el diario madrileño *El Sol*, se refería a la superación del baturrismo e insistía en que eran tan dignos de ser pintados «los caracteres rudos, dominadores de los tipos quintaesenciados de la raza», como los representantes de un Aragón envuelto por un «ropaje nuevo, europeizado, del siglo XX»⁹¹². Una labor a la que se debía una nueva generación de la que él mismo formaba parte. En esta misma línea hay que situar, como se ha visto, el discurso que articuló tanto la celebración de la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en Zaragoza, como la primera exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses, ambas en 1921. Así como proyectos no consumados como que Daniel Vázquez Díaz planeara, a finales de 1921, mostrar su obra en Zaragoza en mayo del año siguiente⁹¹³. Una iniciativa que, de haber tenido lugar, habría supuesto un notable hito en la recepción del arte nuevo en la ciudad.

En marzo de 1920 Valenzuela la Rosa apuntaba desde *Heraldo de Aragón* un momento de indefinición en el arte internacional. El gusto había

912 TORRES, «De nuestro ambiente...», *op. cit.*

913 A, «Arte Aragonés...», *op. cit.*

cambiado notablemente, de modo que era necesario «impulsar las corrientes artísticas por nuevos cauces. El público reclama concepciones originales que respondan a sus ansias reformadoras, a sus deseos de olvidar las viejas fórmulas y los estilos rancios que a nadie pueden ya satisfacer por completo»⁹¹⁴. Y, sin embargo, entendía que las exposiciones celebradas tras el conflicto bélico no habían aportado «ni una sola idea aprovechable, ni un solo elemento innovador». Ni por parte de los «maestros clásicos» ni desde los «revolucionarios», incapaces de dar lugar a una «concreción orientadora».

España, entendía Valenzuela, había desaprovechado la oportunidad de situarse durante la guerra a la cabeza del gusto mundial, concentrada como estuvo en «la copia de los estilos nacionales». «Imitar lo antiguo sin vivificarlo, sin imprimirle el sello del intérprete y de la época en que se traduce, es trabajar en el vacío». El único logro de esa vía, concluía, había estado en «impedir los desvaríos locos de los que intentan hacer pasar por un arte nuevo sus cínicos ensayos y sus torpes tanteos de un aprendizaje audaz».

Valenzuela no fue el único autor que, desde la prensa aragonesa, demandó la consecución de un nuevo ideal artístico. Salvador Minguijón, desde *El Noticiero* incluso rechazó que este se encontrara en el clasicismo, pese a lo que determinadas tendencias del momento parecían indicar. La «serenidad imposable de las estatuas marmóreas», en su opinión, no podía calmar las inquietudes del momento; y concluía: «El arte clásico puede darnos el sentido del ritmo organizador y de las ordenadas estructuras, pero hay que poner dentro otras más ricas esencias espirituales»⁹¹⁵. Un retorno al orden que era una realidad incontestable, evidente incluso en el caso de Picasso, como apuntaba Manuel Lambarri algunos años después desde *Pluma aragonesa*, quien «después de sacar al cubismo un gran rendimiento pecuniario, ha vuelto a su modo anterior en el que tanto brilló y seguirá brillando»⁹¹⁶. De paso, aprovechaba el autor para reivindicar a Sunyer y Gutiérrez Solana y denunciar la indiferencia del público español.

Un planteamiento opuesto fue defendido por los hermanos Albareda quienes encarnaron las posiciones más reaccionarias de la crítica aragonesa desde *El Noticiero*. En artículos como el que dedicaron al panorama artístico del año 1923, se vanagloriaban precisamente de aquello que Valenzuela había censurado: la permanencia de la pintura española en el tratamiento de sus fórmulas tradicionales: «las escuelas futuristas caen entre nosotros en el vacío y el ridículo más espantoso al tener la osadía de querer demostrar que el Arte es otra cosa que lo que ha sido siempre y será, pese

914 VALENZUELA LA ROSA, J., «La evolución artística», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de marzo de 1920, p. 1.

915 MINGUIJÓN, S., «Ideales estéticos», *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de enero de 1921, p. 1.

916 LAMBARRI, M., «Las avanzadas artísticas», *Pluma aragonesa*, n.º 4, Zaragoza, 1 de febrero de 1925, p. 2.

a quien pese»⁹¹⁷. Frente a esas escuelas futuristas, los artistas españoles triunfaban en el extranjero y los mejores artistas europeos venían a España a estudiar «nuestros trajes y costumbres y nuestros monumentos y museos». Lejos de poder encontrar sus ejemplos en la actualidad artística del momento más allá de «la escuela argentina actual» —de la que no daban nombres—, se veían obligados a referenciar autores decimonónicos como Léon Bonnat, Henri Regnault o Jean-Joseph Benjamin-Constant.

Pero la cuestión de los nuevos lenguajes distaba de estar resuelta para Valenzuela la Rosa, quien en un artículo publicado con motivo de la Exposición Nacional de 1924 señalaba que los artistas, especialmente los provincianos, se debatían por entonces entre dos opciones: adaptarse a lo establecido en la búsqueda del triunfo o «apartarse de las rutas trilladas y lanzarse en loca y frenética carrera hacia los nuevos horizontes donde les espera la originalidad o la extravagancia»⁹¹⁸. Pese a los peligros que entrañaba esta segunda vía, Valenzuela apuntaba la necesidad de estar atentos a esos experimentos puesto que

sin esos esfuerzos titánicos para buscar nuevos orígenes de belleza, sin el sacrificio de esos héroes anónimos por un ideal incomprendido, sin esas fértiles inquietudes de la juventud insatisfecha, estaríamos paralizados en un quietismo estéril que acabaría por hacernos aborrecible toda manifestación artística.

(...) Esos que nos parecen ahora juegos fútiles de entendimientos extraviados, servirán el día de mañana como base de estudio para apreciar el espíritu de toda una época no menos interesante porque acuse ciertas decadencias siempre discutibles.

Una labor regeneradora a la que estaban especialmente llamados, en consonancia con su habitual discurso regionalista, los artistas de la periferia.

Curiosamente, tanto Valenzuela como los hermanos Albareda coincidieron en señalar la *Exposición Internacional de Artes Decorativas de París* de 1925 como una oportunidad para mostrar las posibilidades de un arte nuevo. Si los Albareda hablaban de un momento de transición en materia artística⁹¹⁹, Valenzuela diagnosticó una situación de crisis. En su opinión se había insistido demasiado en «copiar o repetir cuanto produjeron épocas pasadas» y era el momento de encontrar «un arte nuevo; un arte propio de nuestros días, de nuestras necesidades y de nuestros sentimientos actuales; un arte que no evoque tristemente a las civilizaciones muertas»⁹²⁰.

917 ALBAREDA HERMANOS, «Arte y artistas», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1924, pp. 13-14, espec. p. 13.

918 VALENZUELA LA ROSA, J., «Tragedias ignoradas. La lucha por el arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de marzo de 1924, p. 1.

919 ALBAREDA HERMANOS, «Arte y artistas. Resumen del año artístico 1924», *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, p. 14.

920 VALENZUELA LA ROSA, J., «En busca de un arte nuevo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de enero de 1925, p. 1.

La necesidad de articular un arte nuevo se había asentado entre parte de la intelectualidad aragonesa hasta el punto de que, quizás por primera vez, se ponían los ojos en el horizonte estético que marcaba la capital francesa. Mientras tanto, se pasó por alto el regreso a Aragón de Rafael Barradas, justo cuando este estaba marcando la pauta de la renovación de la plástica española del momento. Ya aludimos a la estancia de Barradas en la localidad de Luco de Jiloca entre 1923 y 1924, de la que tan solo su amigo Gil Bel se hizo eco. Desde las páginas de *El Noticiero*, Gil Bel puso a Barradas como ejemplo de las nuevas vías que exploraban «los artistas modernos, los artistas de artes nuevos», estos habían roto con las limitaciones a las que el arte estaba sujeto y lo hacían —en alusión a aquellos que los acusaban de buscar con sus obras el éxito fácil—, con una total ausencia de egoísmo: «Poco han logrado para sí el futurismo, el impresionismo y el cubismo; no obstante, a pesar de ello, ¡qué caminos más amplios, qué horas más largas, qué días más claros nos van a traer! Sí, el cubismo ha acabado como tal. Pero su obra gestora no termina. Dígalo, si no, Barradas»⁹²¹.

En el «plasticismo» que practicaba Barradas por aquel entonces encontró Gil Bel la posibilidad de aglutinar una escuela. Y lo cierto es que su trascendencia fue mucha, aunque no en Aragón. Los tipos rurales que Barradas pintó durante su estancia en Luco fueron ampliamente difundidos, especialmente a partir de los dibujos que ilustraron las páginas de la revista *Alfar*. De ese modo, una renovada visión de los tipos del Aragón rural encontraban su espacio en una de las revistas más vanguardistas del momento. Como ya apuntamos, se trataba de imágenes desprovistas de cualquier anecdotismo, tipos quintaesenciados que, como apuntó Gil Bel, pretendían «recoger el alma de Aragón»⁹²². La voluntad era la misma que había presidido el discurso del regionalismo, el lenguaje era otro; bien distinto.

Mientras se miraba a lo que la exposición parisina de 1925 podía ofrecer, el gran acontecimiento artístico que tuvo lugar en España en ese año, la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, apenas recibió atención entre los medios aragoneses. La única mención de que tenemos noticia, aparecida en *Heraldo de Aragón*, consistía en señalar la ausencia en la misma de artistas aragoneses⁹²³. Una afirmación errónea de la que no se fue consciente hasta que el año siguiente los dos artistas aragoneses incluidos en la misma, Santiago Pelegrín y Luis Berdejo, mostraron su obra en el Centro Mercantil de Zaragoza; otro de los momentos claves de la recepción del arte nuevo en la ciudad.

921 BEL, G., «Pareceres...», *op. cit.*

922 BEL, G., «Rafel y yo...», *op. cit.* Recogido en: DUEÑAS y GÓMEZ, *Gil Bel...*, *op. cit.*, pp. 140-141, espec. p. 140.

923 «Notas de arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1925, p. 2.

Santiago Pelegrín, nacido en 1885 y, por lo tanto, de la misma generación que los principales representantes del regionalismo, se había desvinculado tempranamente del contexto artístico aragonés. Todavía en Zaragoza, participó en la oposición para la plaza de pensionado en Italia que ofertó la Diputación de Zaragoza en 1908, y, el año siguiente, decoró el salón comedor de una vivienda de su localidad natal, Alagón, a base de escenas costumbristas y apuntes de paisaje. Tras su traslado a Madrid y el intento fallido de completar sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, poco sabemos de su trayectoria hasta que presentó su *Autorretrato* a la Nacional de 1917. Su producción entre 1917 y 1925 estuvo dedicada sobre todo a la realización de retratos en la más estricta tradición realista⁹²⁴. Retratos, en cualquier caso, de tipos populares en los que buscaba recoger la esencia más castiza, como *Paquillo* (1919), *Madrileña* (1922) o el *Retrato* (1922) de una joven con mantón y moño. Aunque la nueva vía que emprendería más tarde aparece ya apuntada en *Retrato de Rafael Botín* (1921), su trabajo de esos años fue, como apuntó Antonio Espina, el resultado de un «autodidacta» perdido en un «ambiente mesocrático y pánfilo» en el que nadie pensaba que «la pintura pudiese tener otro objeto que reproducir con absoluta fidelidad el natural»⁹²⁵. La adscripción a las premisas del arte nuevo, como planteó Eugenio Carmona en su día, tuvo lugar hacia 1925, coincidiendo con la citada exposición de la SAI y cuando ya contaba con unos cuarenta años⁹²⁶.

Debió de ser el crítico Ostalé Tudela quien facilitó la presentación de Pelegrín y Berdejo en Zaragoza, ambos prácticamente desconocidos en el medio local. El primero presentó cuarenta trabajos, por lo que necesariamente tuvo que mostrar algunos realizados antes de su cambio de orientación⁹²⁷. Así lo afirmaron los hermanos Albareda quienes, frente a las obras «ultramodernas», destacaron la presencia de otras «para los que gustan las normas clásicas»; tanto retratos como apuntes y paisajes en los que «ha seguido una manera honrada de ver el natural»⁹²⁸. En el resto, especialmente en las naturalezas muertas, era donde mejor se apreciaban las novedades, vinculadas a las premisas de los realismos de nuevo cuño.

Berdejo, mucho más joven y formado en la Escuela Especial de Pintura de Madrid entre 1916 y 1922, se dejó conquistar tempranamente por

924 LOMBA SERRANO, C., «La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954)», *Boletín del Museo de Zaragoza*, n.º 13, 1994, pp. 313-360, espec. p. 339.

925 ESPINA, A., «3 pintores. Pelegrín o el hallazgo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1929, p. 7.

926 CARMONA, E., «Los años decisivos. Santiago Pelegrín y la diversidad del “Arte Nuevo”», en *Santiago Pelegrín...*, *op. cit.*, 1995.

927 La nómina completa aparece recogida en: TUDELILLA, C., «Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía», en *Santiago Pelegrín...*, *op. cit.*, p. 50.

928 ALBAREDA HERMANOS, «En el Centro Mercantil. La Exposición Berdejo-Pelegrín», *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de noviembre de 1926, p. 3.

Figura 58. Luis Berdejo, *La fuente*, 1922-1924. Colección particular.



los nuevos lenguajes. Aquellos que pudo conocer directamente en París, a donde se trasladó al poco de finalizar sus estudios. En trabajos de esos primeros años como *La fuente* (1923-1924) [figura 58], que mostró en la exposición del Mercantil, Berdejo ofrecía una interpretación más avanzada, a base de formas escultóricas y reminiscencias geométricas, de los asuntos costumbristas ajenos a cuestiones identitarias e incluso a referencias a un lugar y un tiempo concretos. Hasta los conservadores hermanos Albareda reconocieron las habilidades de Berdejo para la pintura. Estos, como los críticos de *Heraldo de Aragón* o la revista *Aragón*, subrayaron el interés de la propuesta, en buena medida por ser renovadora pero escasamente radical en sus planteamientos. Los Albareda, tras posicionarse en su crítica contra el cubismo, el futurismo y el expresionismo, quisieron dejar constancia de que las nuevas tendencias no causaban ya sorpresa entre los zaragozanos: «No se crea que en estos rincones provincianos nos asustamos de las novedades; aquellos tiempos en que con un fonógrafo se llamaba la atención en un pueblo ya pasaron; aquí conocemos el *Deutsche Kunst* y otras revistas tanto como en la corte y hemos leído las elucubraciones de Ortega y Gasset y las charlotadas de Ramón»⁹²⁹.

El derrotero que siguió la producción de Pelegrín y Berdejo durante los años siguientes pudo conocerse en Zaragoza a través de diferentes mues-

929 Ibídem.

tras colectivas; incluyendo algún ejemplo de la relectura del cubismo que el primero practicó entre 1927 y 1928, o la reinterpretación de la tradición clásica en la línea defendida por la Nueva Objetividad y, sobre todo, los Valori Plastici italianos que tanto uno como otro acometieron.

Mientras, otras novedades plásticas, ajenas al discurso que había imperado entre los artistas aragoneses durante las décadas anteriores, eran cada vez más habituales en el medio zaragozano. Si la conmemoración del centenario de la muerte de Goya en 1928 se celebró con la erección del Rincón de Goya de Fernando García Mercadal en un lenguaje racionalista pionero en el contexto español, el edificio sirvió después para mostrar las propuestas vanguardistas de Ramón Acín y Juan José Luis González Bernal en 1930. Pocos meses antes, casi anticipándose a ambos, el humorista Mariano Ara Burges presentó en el Centro Mercantil su *Exposición papelo-engrudante-cartoniana*. A través del uso del papel y el cartón en esculturas, relieves y algunos collages, el autor articuló una parodia del arte de vanguardia y las teorías que lo sustentaban, en la que terminó por asimilar buena parte de sus planteamientos. Lo que se había concebido como un ataque terminó, prácticamente, en una celebración de las novedades.

Después, entre 1932 y 1936, sería el turno de propuestas mucho más serias y comprometidas; aquellas que Tomás Seral y Casas, a través de una red de contactos que sobrepasó con mucho el ámbito local, esgrimió desde la revista *Noreste*. Se asistió entonces a la recepción del surrealismo del que participaron, entre otros, González Bernal, Alfonso Buñuel y Federico Comps.

La exaltación costumbrista de Juan José Gárate

Lejos de la renovación plástica que a lo largo de la década de 1920 se difundía en el medio artístico aragonés y español, se mantuvo la obra de veteranos como Juan José Gárate, que desarrolló a lo largo de esa década una considerable actividad expositiva tanto en Zaragoza como en Madrid. Acontecimiento fundamental fue la exposición que celebró en marzo de 1924 en el Círculo de Bellas Artes madrileño, que recibió una considerable atención por parte de la crítica. Gárate era para entonces un autor que contaba con cierto reconocimiento, habitual de las Nacionales, especializado en el retrato y las escenas costumbristas. Un tipo de obra amable, atractiva para el gran público que se mostraba por primera vez en una sala de tanta entidad. Reunió cuarenta y un trabajos y la inauguración fue presidida por el subsecretario de Instrucción Pública. La prensa recogió también la presencia de personalidades como los marqueses de Montesa o los señores de González Castejón, para los que había trabajado el pintor.

En un ambiente como el madrileño, habituado a sucesivas exposiciones dedicadas a los tipos populares de distintas regiones, había llegado el

momento a los tipos aragoneses. Así lo entendió Antonio Méndez Casal, crítico de ABC, que aprovechó para describir la región:

En esta actual crisis de personalidad de las regiones hispanas quizá sea Aragón la que más fortaleza demuestra. El insano afán de cosmopolitismo insustancial y vacuo no es enfermedad que allí encuentre terreno propicio. Continúa el campesino ostentando orgulloso su traje regional y en los campos se oyen las viriles y fieras notas de la jota, el canto popular más valiente y enérgico de Europa⁹³⁰.

Ponía de este modo énfasis en el carácter tradicional y escasamente cosmopolita de Aragón, aludiendo a una supuesta pureza castiza que encajaba perfectamente con las escenas que recogía la pintura de Gárate. También José Francés desde *La Esfera*, se sintió atraído por su representación de los tipos aragoneses. Encontraba en ellos una forma bien definida de «aragonismo», con un estilo inconfundible que incorporaba «al renacimiento de nuestra pintura una de las regiones más interesantes y más bellas, donde hombres y mujeres conservan intactos y puros los rasgos y los sentimientos raciales»⁹³¹. E incluso iba más allá y se atrevía a comparar la significación que la pintura de Gárate tenía para la región aragonesa con lo que Valle y Piñole suponían para Asturias, Sotomayor y Llorens para Galicia, y los Zubiaurre y Arteta para Vasconia. La pintura de Gárate difícilmente resistía una comparación con la obra de algunos de esos autores, pero es indudable que con *Los novios*, *Los frutos del abuelo* o *Para la fiesta de la Virgen* —todas ellas expuestas en esa ocasión— había logrado configurar una imagen de lo aragonés perfectamente identificable.

Junto a este tipo de escenas costumbristas, Gárate mostró una buena colección de retratos femeninos como *Alma felina*, *La dama de la rosa*, *Capítulo de novela* o *Dama con luz de luna*, vinculados a las fórmulas del *juste milieu* y el modernismo finisecular en los que ofrecía una visión de la mujer situada entre lo sensual y lo melodramático. Su recepción fue menos entusiasta. Si Méndez Casal censuró este cambio de rumbo, Francisco Alcántara, desde *El Sol*, diferenció entre «el naturalismo, asistido casi siempre de sencilla y honrada cordialidad» de algunos de sus retratos y sus tipos aragoneses, y lo que denominaba «conceptismo» o «asuntismo trascendente» de este tipo de composiciones⁹³². En su opinión, esta segunda vía solo podía llevar a un estrepitoso fracaso.

Poco después, entre el 26 de mayo y el 11 de junio, Gárate expuso por primera vez de forma individual en el Centro Mercantil de Zaragoza. No fue, sin embargo, una reedición de la exposición madrileña, sino que estuvo dedicada casi por completo a una serie de acuarelas que había tomado

930 MÉNDEZ CASAL, A., «En el Círculo de Bellas Artes. La obra de Juan José Gárate», *ABC*, Madrid, 11 de mayo de 1924, p. 48.

931 «Exposición de José Gárate», *La Esfera*, Madrid, 15 de marzo de 1924.

932 ALCÁNTARA, F., «La vida artística», *El Sol*, Madrid, 20 de febrero de 1924, p. 4.

en el Pirineo, junto a las que mostró algunos lienzos como *El collar* o *Los pelaires*. El éxito obtenido llevó a que se le reclamara una retrospectiva en la ciudad, la cual tuvo lugar un año después, en mayo de 1925, en el mismo Mercantil. Reunió entonces veintinueve obras entre las que estuvieron varias de las expuestas en Madrid como *Los novios*, *Alma felina*, *Los frutos del abuelo*, *Para la virgen*, *El pico de la campanilla*, diferentes visiones de canales venecianos, algunas acuarelas de Hecho y Ansó o *Procesión de disciplinantes*, una gran composición inspirada en un pasaje del Quijote que había llevado a la Nacional de 1922.

Tanto Gárate como su pintura eran tan bien conocidos en el ambiente aragonés que las reseñas aparecidas en prensa fueron sobre todo informativas, sin apenas menciones de carácter crítico. *Heraldo de Aragón*, por ejemplo, prefirió publicar una serie de coplas alusivas a su trabajo ideadas por Mefisto y acompañadas por dibujos de Vigaray⁹³³. Un análisis más sistemático le dedicaron los hermanos Albareda desde *El Noticiero*, pero tampoco ellos sintieron la necesidad de aludir a su capacidad para representar el carácter aragonés como había sucedido con la crítica madrileña. Quizá por tratarse de un aspecto que no ofrecía dudas. La preocupación de los Albareda estaba, más bien, en el hecho de que Gárate no ostentara el reconocimiento que merecía en el panorama nacional, pese a su capacidad para amoldarse a los gustos «de la gente adinerada, siempre algo propensa a que se le dirija la palabra en tono admirativo»⁹³⁴. Su carácter retraído, concluían, le había impedido convertirse en el artista de moda.

Ahora bien, ningún otro artista aragonés contó en esos años con la situación privilegiada que ostentaba Gárate. La consagración definitiva le llegó en 1928, cuando expuso de forma individual en el Museo de Arte Moderno. Momento en que la crítica sí que presentó sus objeciones ante lo expuesto. Se trataba de cuarenta y una obras con las que, en opinión de Gil Fillol desde la revista *Estampa*, Gárate pretendía convertir a sus tipos aragoneses en símbolos. Un empeño en el que fracasaba:

El artista, obligado por propio gusto a ejercer de director de escena, prepara sus apoteosis pictóricas, con sensible olvido de la realidad, sacrificando al efecto simbólico el dibujo y el colorido reales. Sus cuadros de ese género adolecen de descuidos técnicos. Algunos trozos excelentes de pintura, por los que se adivina la auténtica capacidad artística de Gárate, hacen más ingrata y lastimosa la afectación teatral de los conjuntos⁹³⁵.

La teatralidad a la que aludía el crítico había sido una de las dominantes de su pintura desde sus inicios. Un componente que, con el paso

933 MEFISTO y VIGARAY, «La Exposición Gárate, en broma», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de mayo de 1925, p. 3.

934 ALBAREDA HERMANOS, «Juan José Gárate», *El Noticiero*, Zaragoza, 31 de mayo de 1925, p. 3.

935 FILLLOL, G., «J. J. Gárate», *Estampa*, n.º 13, Madrid, 27 de marzo de 1928, p. 14.



Figura 59. Juan José Gárate, *Copla heroica*, 1925-1928. Ayuntamiento de Zaragoza.

de los años, resultaba cada vez más determinante, especialmente en sus escenas costumbristas, ancladas en unos modos ampliamente superados para esa fecha. En sus paisajes de Daroca o Teruel, concluía Fillol, estaba la vía para lograr una mejor «pintura de exaltación regionalista»; precisamente porque en ellos interpretaba el natural de modo sencillo y franco. Noción ajena a grandes composiciones como *Copla heroica* [figura 59], en la que, sin embargo, el crítico José Francés encontraba perfectamente representado «el ímpetu enérgico de la raza»⁹³⁶. Mucho más benévolo que Fillol, este destacó otros trabajos como *El tío jotero*, *De la feria*, *De misa*, *Procesión de San Mamés*, *El premio del corredor*, *Heroínas zaragozanas* y algunos de sus retratos. Un conjunto de obras que consideró nacidas «del amor a la patria y del respeto a su tradición pictórica».

En 1929, Gárate volvió a exponer tanto en el Círculo de Bellas Artes madrileño como en el Centro Mercantil de Zaragoza. La naturaleza de las obras expuestas en ambas ocasiones no difirió de la comentada hasta el momento. Ninguna novedad incorporaría ya el autor a su pintura hasta su

936 LAGO, S., «Gárate y su recio aragonesismo», *La Esfera*, Madrid, 26 de junio de 1928, pp. 32-33.

muerte en 1939. Su visión alegre y despreocupada de lo aragonés nunca terminó de encajar por completo con determinados intereses del regionalismo. Demasiado ocupado en una exaltación folclórica todavía sujeta a los modos del costumbrismo decimonónico, logró, sin embargo, formular la representación del Aragón tradicional más difundida en el contexto español durante la década de 1920.

La nueva figuración de Martín Durbán

Ramón Martín Durbán fue un niño excepcionalmente dotado para la pintura; según Castán Palomar, ya a los diez años tenía clara su vocación. De ahí la amplia nómina de maestros con los que se formó: el escultor Cubero y Abel Bueno en Zaragoza, el ceramista Enrique Guijo en Madrid y Aurelio Tolosa en Barcelona⁹³⁷. Solo tenía quince años cuando se dio a conocer por primera vez ante el público zaragozano en la *Exposición de artistas independientes y noveles*, y diecisiete cuando cosechó sus primeras críticas positivas en la Regional de 1921. El año siguiente fue invitado a formar parte de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, tras participar en el *III Salón de Otoño*. Se daba a conocer así en el ambiente madrileño a través de «una serie de evocaciones de calles, pueblos y agrupaciones, anecdóticos de su tierra, sin ese sabor acre, pesado, de “jota” a toda costa, que suele considerarse el aragonismo pictórico», según recordaba José Francés tiempo después⁹³⁸. En este tipo de asuntos, como ya apuntamos, era patente la influencia de Díaz Domínguez, con el que debió de colaborar por entonces. Algo evidente también en los dibujos de ambos, como muestran las ilustraciones enviadas por Durbán para el concurso de portadas organizado por *Heraldo* en 1922, tan afines a los rincones urbanos con los que Díaz ilustró *El embellecimiento de Zaragoza* de Valenzuela la Rosa ese mismo año.

Paralelamente, Durbán se afianzaba en la práctica del retrato, «con gran valentía y con buen gusto», al decir de Francés. Así, llevó al Salón de Otoño de 1923, *La hija del cura*, y otro retrato infantil, *Carmencita*, a la Nacional de 1924. También en esto coincidió con Díaz Domínguez que presentó a esta última cita el tríptico *Las tres amigas*, un grupo de niñas. Fueron años de gran actividad dentro del medio artístico zaragozano, donde, además de participar en diferentes exposiciones y ganar, junto a Félix Gazo, el concurso de paisajes organizado por la Agrupación Artística Aragonesa en 1925, figuró como director artístico de la revista *Pluma Aragonesa*. Junto a Honorio García Condoy, había experimentado la vida bohemia, con una actitud rebelde que, como apuntó Marín Sancho desde la revista *Aragón*, dotó a su pintura de una fuerte personalidad:

937 FERRANDO ROVIRA, S. «Ramón Martín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938», en GIMÉNEZ y LOMBA, *op. cit.*, pp. 295-312.

938 FRANCÉS, J., *El año artístico 1923-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1925, p. 154.

Influenciado desde chico por lecturas, a veces mal digeridas, de rebeldías, de vibraciones espirituales, gran amigo de Honorio desde entonces, han vivido horas de bohemia un poco absurda, pero bohemia que «les iba muy bien». Reacio a las academias, al estudio, llamaremos escolástico, a la repetición de modelos anquilosadores, empezó a pintar como quiso y como le venía en gana. Dio obras deficientes, pero acusadoras de una fuerte personalidad; eran originales en composición y colorido⁹³⁹.

Ambos autores, junto al dibujante Luis Sanz Lafita, se habían establecido en el zaragozano palacio de Argillo, cuyo mal estado disimularon a base de imaginación, con una desquiciada decoración que mezclaba imágenes, asuntos y procedencias; casi a la manera de los famosos despachos madrileños de Ramón Gómez de la Serna:

Con ocre y azules unas remembranzas de estampas religiosas pueblerinas, no muy lejanas a las pinturas de la cueva de Altamira, alternaban con apuntes de cerámica a lo Muel y leyendas absurdas. En los lienzos de pared más amplios pendían miniadas hojas de pergamino, arrancadas de un viejo libro de oro, que mostraban, como bocas desdentadas, los ajedrezados truncados de las cuadraturas del canto litúrgico. Más arriba, una puerta hecha de listones y arpillera encalada, disimulada con pinturas como la escalera, encima un letrero: «HONORIO»; más arriba otra puerta igual y otro letrero «DURBÁN».

El cronista pudo asistir allí a una discusión entre García Condo y Durbán en la que ambos señalaron a los grandes referentes de sus respectivas disciplinas: Miguel Ángel y Julio Antonio en el caso del primero, y Goya y Zuloaga para el segundo. Las visiones renovadas de lo español, la raza y la tierra, seguían siendo un referente para los más jóvenes. Pese a lo cual, Marín Sancho apuntaba otros referentes en la obra de Durbán, aquellos que dotaban a su pintura de personalidad:

Es algo extraña su pintura, muy personal. Ha oído hablar de modernos rusos y alemanes, no los conoce, pero presente algo de lo que aquellos artistas hacen y en sus obras se refleja una cosa así como de efecto telepático. Sus figuras siempre retorcidas, sin ser barrocas adquieren una mayor flexibilidad, un estatismo más lógico, efecto de una perfección en el dibujo. La fijación de los colores es más exacta, dentro de una rebeldía y de un sentido de avance muy moderno, muy agradable.

Las figuras «retorcidas» propias de los trabajos deudores de la influencia del regionalismo de Díaz Domínguez, dejaban lugar a otras en las que se imponía el estatismo y el dibujo preciso, en la línea propugnada por Franz Roh en su obra *Realismo mágico. Post expresionismo* (1925), que sería traducida al español por la Revista de Occidente el año siguiente⁹⁴⁰.

939 SANCHO, M., «Artistas aragoneses. Honorio, Sanz Lafita, Durbán», *Aragón*, n.º 4, Zaragoza, SIPA, enero de 1926, pp. 56-58, espec. p. 58.

940 ROH, F., *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.



Figura 60. Martín Durbán, *Retrato de Sanz Lafita*, 1926. Universidad de Zaragoza.

En octubre de 1924, Martín Durbán ya acariciaba la idea de celebrar una exposición en Zaragoza, en concreto, en el local de la Agrupación Artística Aragonesa. Algunos meses después, Honorio García Condoy apuntaba en *El Noticiero* que esta sería conjunta⁹⁴¹. Finalmente, la muestra se retrasó hasta octubre de 1926 y tuvo lugar en el Centro Mercantil. Durbán presentó unas veintinueve obras entre retratos, *Luis Sanz Lafita*, la *Señora viuda de Benavente*, *Dolores Fanjul*, *María*, *El hermano Juan* o *Los Monegros*, entre otros; paisajes, tomados en Daroca, Calahorra o Utebo; y dibujos de una serie dedicada a campesinos aragoneses, así como de algunas figuras reconocidas como el músico Salvador Azara o el torero Nicanor Villalta. Francisco de Cidón destacó en *La Voz de Aragón*, *Los Monegros*, retrato de una anciana ante un severo paisaje que bien puede intuirse como una versión luminosa de las visiones de Zuloaga, y *El hermano Juan*, representado «en el ambiente sensual de un pueblo saturado de luz y color»⁹⁴², que, a juzgar por las reproducciones conservadas, denota

941 «¿Qué proyectos tiene...», *op. cit.*, p. 11.

942 CIDÓN, F. de, «De Arte. Exposición de Martín Durbán y Honorio García. II», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 20 de octubre de 1926, p. 16.

cierta influencia de la obra de Vázquez Díaz; toda una referencia en lo sucesivo para Durbán. Por otra parte, a la vista de algunos de sus retratos masculinos, Cidón recordaba no sin acierto, el retrato que Miguel Viladrich pintó de su padre hacia 1912.

José Luis Galbe Loshuertos, desde *Heraldo de Aragón*, prefirió referirse al *Retrato de Luis Sanz Lafita* [figura 60], una obra «de ejecución sencillísima y en tonos densos de una suavidad admirable» que quiso destacar entre las producidas últimamente por los modernos pintores españoles⁹⁴³. No se equivocaba, puesto que la obra encaja perfectamente entre los realismos de nuevo cuño que venían ensayando en esos años pintores de toda España. Lo mismo sucedía con otros trabajos pintados en ese mismo año como el *Retrato de Don José Tena Trallero* o *Retrato de anciana*. En este último, destaca la visión sintética del árbol y el mar situados tras la figura, con los que exploraba nuevas posibilidades expresivas.

Respecto a sus dibujos, retratos de busto realizados a lápiz o carboncillo, eran conocidos a través de algunas revistas locales. A los de reconocidas figuras como Jacinto Benavente, publicado por *Athenaeum* a finales de 1922, añadió una serie dedicada íntegramente a campesinos aragoneses, de la que *Pluma Aragonesa* mostró el dedicado a un tal Antonón de Utebo en enero de 1925. En este, retratado con chaqueta y corbata, quedaban eliminados todos los tópicos asociados a lo aragonés, buscando que únicamente los rudos rasgos de fuerte carácter escultórico denotaran su condición. Dibujos con cierta tendencia a la facetación de las formas, muy en la línea de lo que por aquel entonces realizaba Vázquez Díaz, como evidencia el que había dedicado a Joaquín Costa en 1926 para la portada de la revista *Aragón*.

Durbán no abandonaba su interés por dar una imagen renovada de los asuntos más típicamente aragoneses. Si en enero de 1925, apuntaba en *El Noticiero*, su intención de realizar varias obras inspiradas en motivos altoaragoneses, el año siguiente la revista *Aragón* publicaba un dibujo titulado *Aragoneses* [figura 16], en el que ante una posible vista de Zaragoza, en la que las chimeneas de las fábricas se imponen sobre las tradicionales torres, un grupo de baturros y baturras parecen consagrar a la tierra a un grupo de recién nacidos.

Según señalaba Cidón, tanto García Condoy como Durbán planeaban trasladarse a Madrid al finalizar su exposición. Una estancia que, si tuvo lugar, fue muy breve para Durbán, que en abril de 1927 ya residía en Barcelona. Allí empezó a trabajar en la revista *Mediterráneo* realizando retratos de las personalidades entrevistadas por el escritor Fidel de Sorel. Este realizó algo después para *La Voz de Aragón* una semblanza

943 GALBE LOSHUERTOS, J. L., «Artistas aragoneses. Durbán y Honorio», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1926.

de Durbán en la que recogía la impresión que, según el propio pintor, le había generado «la maravillosa costa catalana», a la que pretendía «consagrar gran parte de mi labor futura», y las montañas y llanuras que rodean Barcelona, «con todo el magnífico esplendor de este terruño que ya quiero como al mío»⁹⁴⁴.

En realidad, ya en su primera estancia barcelonesa, el pintor se había dejado conquistar por el ambiente mediterráneo, e incluso algunos de sus dibujos para la revista *Pluma Aragonesa* muestran una visión de la naturaleza que cabe entroncar con los principios del *noucentisme*. Ahora bien, en esta ocasión no era solo el paisaje el que despertó su interés, sino que, según relataba Sorel, el autor planeaba ocuparse de la Cataluña rural y de los bajos fondos barceloneses:

Tiene Durbán en proyecto unos cuadros con asuntos de esta tierra (...). Rincónes de Las Planas y de Vallvidriera: escenas populares que nadie ha trasladado aún al lienzo; aspectos de la grandiosa fiereza de nuestra Costa Brava y apuntes de algunos de estos cafetines y bares tan llenos de misterio y de vicio que nos ofrecen los barrios bajos que tienen un poco de París y de Londres y un mucho de Marsella, y, en donde se perciben coplas andaluzas sahumadas de tristeza y de nostalgia y los zarzapos violentos de la Jota siempre valiente y retardora.

Los ambientes tabernarios —los mismos que retrataba en esos mismos años otro aragonés, Vicente Rincón—, que conocemos a través de obras más tardías como *Figuras bailando* (1935) o *Café concierto* (1936), ya habían estado presentes, por ejemplo, en las ilustraciones que realizó para el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* como *Un café-concierto del Paralelo*⁹⁴⁵.

Sorel se hacía eco también de que Durbán iba a realizar una próxima exposición en las Galerías Layetanas de Barcelona. Promovida por la revista *Mediterráneo*, tuvo lugar entre el 19 de mayo y el 1 de junio de 1928 y en ella se vieron los retratos que Durbán había realizado para la publicación. En total cincuenta y cinco efigies de personalidades como el barón de Vivier, alcalde de Barcelona, los generales Barrera y Milans del Bosch; los periodistas Alfredo Pallardo y Enrique Godó; celebridades como Lola Membrives, Conchita Supervía y Enrique Borrás; y artistas como Santiago Rusiñol, Apeles Mestres o Ramón Casas. Desde la revista *El Ebro*, Soldevila Faro puso los dibujos en relación con Vázquez Díaz, así como con las figuras del escultor gallego Santiago Bonome. La exposición se completó con cinco lienzos: *El hermano Juan*, *Mi hermana Carmen*, *Los Monegros*, *Paisaje de Daroca* y *Bodegón*. Todo ellos, salvo quizá el último, de su etapa aragonesa. Ángel Abella, en su crónica para *La Voz de Aragón*, destacó

944 SOREL, F. de, «Los artistas de Aragón en Cataluña. Martín Durbán», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1928, p. 17.

945 *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, Barcelona, 25 de enero de 1929.



Figura 61. Martín Durbán, *Pescadores de Calafell*, 1929. Museu Marítim de Barcelona.

este último frente a obras como *El hermano Juan* o *Los Monegros*, ambiciosas pero todavía inmaduras⁹⁴⁶. Soldevila, por su parte, dio en *El Ebro* justo la opinión contraria⁹⁴⁷.

Tipos catalanes ocuparían su obra poco después, en trabajos como *Muchachas de Calafell* y *Pescadores de Calafell* [figura 61], realizados ambos en 1929. Precisamente en esa localidad, Martín Durbán se ocupó por entonces de la decoración del presbiterio de la iglesia del Sanatorio Antituberculoso de San Juan de Dios. Representó, según sus propias palabras: «la glorificación de la Santísima Trinidad, con su coro de ángeles y serafines; a sus pies San Juan de Dios y debajo un paisano que tiene por motivo principal la Alhambra, de Granada»⁹⁴⁸. Un ambicioso conjunto de catorce por ocho metros maltratado por el tiempo y prácticamente eliminado en la última intervención en el edificio.

Respecto a los citados lienzos, Durbán optaba de nuevo por un asunto costumbrista pero insistiendo en los postulados de la nueva figuración

946 ABELLA, Á., «La obra de un artista aragonés. Martín Durbán», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de junio de 1928, p. 16.

947 SOLDEVILA FARO, J., «Martín Durbán», *El Ebro*, n.º 134, Barcelona, julio de 1928.

948 CISTUÉ DE CASTRO, P., «La Exposición Internacional de Barcelona. Impresiones de un forastero», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1929.

y reduciendo al mínimo la carga anecdótica. *Pescadores de Calafell* fue premiado en la Exposición Internacional de Barcelona, por lo que el *Diario Oficial* de la misma le dedicó un artículo en el que se afirmaba: «sus modelos, retratados con fidelidad asombrosa, no solo dan la sensación de parecido perfecto, sino que representan el prototipo racial, que tanto pertenece al pasado como al presente»⁹⁴⁹.

En esa misma línea seguiría su pintura durante los años siguientes, si bien mostrando en algunas obras una mayor atención a cierto contenido social como evidencian *El ciego* (1930), con la que obtuvo una segunda medalla en la Nacional de 1932, o *Rapaz* (1930). Cabe citar también *Mujer con niños* (1938), realizada ya durante la Guerra Civil; cuando se encontraba colaborando con el bando Republicano en labores de propaganda. Después llegó la derrota y el exilio en Venezuela.

Vicente Rincón: experimentación vanguardista y realismo regional

El de Vicente Rincón Garrido es un caso peculiar entre los autores aragoneses (y españoles) del momento. Tanto por el modo en que se dio a conocer, una muestra personal plagada de voluntad vanguardista que se celebró en las galerías Dalmau de Barcelona en 1922, cuando apenas contaba con experiencia artística ni formación; como por su trayectoria posterior, alejada tempranamente de esa orientación inicial.

En 1928 el propio autor trazó una breve autobiografía para *La Voz de Aragón*⁹⁵⁰. Nacido en Fuentes de Ebro en 1892, la prematura muerte de su padre, jefe de estación en la localidad, le llevó a Zaragoza junto a su madre. Tras ser pinche del cocinero del Casino Principal, entró a trabajar en la imprenta Portabella y, después, en una fábrica de esmaltes que, según aclaró Oliván Bayle, fue la de Manuel Viñado⁹⁵¹. Sus dotes para el dibujo le llevaron a ingresar en la Academia de Abel Bueno. Sabemos que en 1913, en el XI Concurso de Composición organizado por esa academia un alumno apellidado Rincón fue uno de los premiados⁹⁵². Hacia 1915 la

949 J. B., «En el pintor Martín Durbán, nuestro colaborador, diplomado en la Exposición de Arte Moderno, se advierte el alto súbito y se adivina la carrera inminente», *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, Barcelona, 30 de noviembre de 1929.

950 M., «Del fogón al arte. Vicente Rincón, el pintor de Fuentes de Ebro», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1928, p. 16.

951 Francisco Oliván Bayle trazó una breve biografía del autor a través de dos artículos publicados en *Heraldo de Aragón*, que si bien parecen contener algunas imprecisiones, son una fuente fundamental de información: OLIVÁN BAYLE, F., «El pintor Vicente Rincón», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de febrero de 1979; y OLIVÁN BAYLE, F., «Más datos sobre Vicente Rincón», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de marzo de 1979.

952 «De Arte», *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de marzo de 1913, p. 3.

revista *Arte y Deporte*, prácticamente inencontrable a día de hoy, mostraba su firma en la cabecera. Pero, pese a que debía tener clara su vocación artística, la familia de su madre insistía en que se ocupara de las tierras que le había dejado su padre, por lo que se hizo soldado para huir de ese futuro. Tras licenciarse, regresó a Zaragoza y trabajó para un pintor decorador hasta que una huelga de carpinteros —quizá una de las huelgas gremiales que se sucedieron en 1920—, le llevó a trasladarse a Barcelona. Allí, según sus propias palabras, encontró «un ambiente muy propicio para el arte» y optó por dedicarse a la pintura.

Francesc Fontbona y Pilar Vélez se ocuparon de los primeros años de trayectoria del pintor en el único estudio que se le ha dedicado hasta el momento⁹⁵³. En su artículo, reproducen el catálogo que acompañó a la primera exposición celebrada por Rincón en galerías Dalmau entre el 31 de diciembre de 1921 y el 14 de enero de 1922, en el que Joan Dalmau relata cómo Rincón, un joven desconocido, se había presentado con sus trabajos para preguntarle su opinión y saber si quería exponerlos. Entre estos se encontraba un grupo de «obras expresionistas» que, al decir de Dalmau, «no adoleixen de mesquines vacil·lacions, al contrari, acusa les imatges en atrevides vibracions, lo mateix en el colorit que en la forma. Aquesta la tracta en una llibertat personal i aguda, impulsat pel afany d'expressir-la ab més relleu»⁹⁵⁴.

Un conjunto de trabajos que, sin embargo, suscitaron opiniones negativas en diferentes medios barceloneses. Si desde *L'Esquella de la Torratxa* se ironizó sobre los «retorcijones pictóricos» y «las contorsiones grotescas y repulsivas de sus figuras»⁹⁵⁵, desde *La Veu de Catalunya* se denunciaba su «empeño constante de hacer crítica» y su «vacío conceptismo», para concluir: «el deformismo es una forma de expresión muy sutil y delicada, expuesta a fracasos irreparables si no responde a una observación profundamente aguda, humana y sinceramente personal»⁹⁵⁶. Mientras que Rafael Benet, desde *La Publicidad*, expresaba con rotundidad: «Para hacer “fauvismo”, cubismo o cualquier extremismo, hay que tener antes que nada buen gusto, sensibilidad e inteligencia afiladas, (...) situarse en el “avanguardismo” sin estas condiciones previas, es como pretender volar arrojándose

953 FONTBONA, F., y VÉLEZ, P., «Vicente Rincón. Notas sobre su época vanguardista», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 48, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 455-470.

954 DALMAU, J., «Prefaci», en *Exposició Vicente Rincón. Originals-Pintures-Expresionisme*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1921. Recogido en: *Ibidem*.

955 ARBO, C., «Xerrameques Artistiques», *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 20 de enero de 1922, p. 54. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 458.

956 «Galeries Dalmau. Exposició Vicens Rincón», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19 de enero de 1922, p. 5. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 457. La traducción al español es de los autores del artículo.

desde el terrado»⁹⁵⁷. Críticas vertidas, como apuntan Fontbona y Vélez, desde medios dominados por la estética *noucentista*, salvo en el caso de *L'Esquella*, publicación satírica de izquierdas.

El comentario de Benet apunta a la convivencia en la obra de Rincón de diferentes tendencias vanguardistas que pudo conocer precisamente a través de exposiciones como las que celebraba la propia Dalmau. Un momento de experimentación que incluía también, como el catálogo de la exposición indicaba en relación a la obra *Danzarina india*, ciertos devaneos con el cubismo. Una línea por la que optó en *Barcos en el moll* la obra que envió a la *Exposició d'Art* de Barcelona celebrada entre abril y mayo de 1922. Un trabajo estudiado por Fontbona y Vélez —la única obra cubista del autor conocida hasta el momento— que la sitúan en la estela de Gleizes o Jacques Villon por el uso de superficies geométricas más o menos planas⁹⁵⁸. Rincón insistió con el cubismo al menos en otras dos ocasiones. En una muestra colectiva celebrada en Dalmau en junio de ese año a la que presentó *Temps de Buda* y *Fris decoratiu*, unas «telas cubistas de buena técnica» según *La Veu de Catalunya*⁹⁵⁹, y al menos en tres de las obras que presentó a su siguiente individual en Dalmau —*El meu antic Estudi*, *Arribada del músics* e *Interior*—, celebrada en abril del año siguiente y acotadas como cubistas en el propio catálogo de la exposición. Carles Capdevila en *La Publicitat* habló en relación a estas de unas «pinturas cubistas más equilibradas que las del año pasado, en las cuales hay curiosas armonías de color y fantasía en el arabesco, sobre todo en *Arribada dels músics*»⁹⁶⁰. En definitiva, un conjunto de obras bastante reducido dentro del total de su producción hasta ese momento.

El expresionismo, tal y como el propio Dalmau apuntaba, fue la línea más ensayada en esos años. Aquí cabe situar la obra que mostró en el *Saló de Tardor* de 1922, y su envío para el *VIII Saló de Humoristas* madrileño de ese mismo año, que Francés calificó como «arbitrario, deformativo, aprovechando extravagancias de vanguardia pictórica para ingeniosas elucubraciones satíricas»⁹⁶¹. Conocemos algunas de esas obras «expresionistas», retratos de la Barcelona más oculta y decadente con un fuerte contenido crítico como *Familia humilde*, protagonizada por figuras de miembros deformados y rostros apenas esbozados, resueltas con tonos

957 BENET, R., «Vicente Rincón en las Galerías Dalmau», *La Publicitat*, Barcelona, 25 de enero de 1922, p. 3. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 457.

958 FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 459

959 «Les Exposicions», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 14 de junio de 1922. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 460.

960 C. C., «Carnet de les Arts. Exposició Vicens Rincón», *La Publicitat*, Barcelona, 28 de abril de 1923, p. 1. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 461.

961 LAGO, S., «VIII Saló de Humoristas», *La Esfera*, Madrid, 24 de junio de 1922.



Figura 62. Vicente Rincón, *Interior de taberna*, 1922-1924. Colección particular.

ocres, marrones y verdes a partir de las pinceladas alargadas dispuestas en paralelo propias del autor. O en la representación de un *Romance de ciego* en la que un grupo de personas observan la narración aleccionadora de la suerte corrida por un hombre que, tras haber robado y asesinado, es encarcelado y condenado al garrote vil. También en el retrato de diferentes interiores de tabernas, en ocasiones prácticamente cuevas en los que los protagonistas, hombres y mujeres de rostros y cuerpos amorfos dispuestos alrededor de una mesa, parecen asistir a una última cena de corte pagano [figura 62].

Visiones descarnadas, hasta cierto punto «caricaturescas», de la realidad que en ese momento solo parecieron despertar el interés de Joan Dalmau. Tal vez por conocer mejor determinadas soluciones europeas que, más que en la línea de Ensor o Munch cabría situar en la estela del Van Gogh de *Los comedores de patatas* o del francés Rouault y que, en el ámbito español, solo admiten parangón con los ambientes retratados por José Gutiérrez Solana, determinadas obras tempranas de Anglada-Camarasa y, por supuesto, con la pintura y los dibujos de Isidre Nonell, referente fundamental al que aludió constantemente Rincón en su producción.

Sin pasar por alto, claro está, el expresionismo de Goya y su visión satírica de determinadas realidades ocultas como los manicomios. Un vínculo que fue subrayado por Dalmau en el catálogo que acompañó a la segunda exposición de Rincón en su galería en abril de 1923⁹⁶². Aludía Dalmau a la ironía como una posible característica baturra, así como a la posibilidad de que Rincón supiera continuar con la tradición iniciada por Goya. La rápida evolución de su pintura con tan solo un año de trayectoria artística, concluía Dalmau, así lo apuntaba.

Pese a las posibilidades que presentaban las obras más experimentales de Rincón, lo cierto es que estaba lejos de formular un estilo definido; tal y como ya había indicado Carles Capdevila desde *La Publicitat*⁹⁶³. El crítico habló en relación a su segunda exposición de una conversión al realismo patente en algunos bodegones y el retrato de una gitana. Dos asuntos que fueron claves en su trayectoria posterior. Esa era la línea que le demandaba la crítica, y por la que abandonó sus trabajos más experimentales. Ya en su primera exposición, cuyos ecos llegaron hasta la prensa madrileña siendo recogida en *El año artístico* de José Francés o *Revista de Bellas Artes*, estaba contenida esa posibilidad. Este último medio, entre el conjunto de obras presentadas, prefirió destacar «unos pequeños óleos interpretando patios a pleno sol, ejecutados con un acierto merecedor de todo elogio»⁹⁶⁴, en los que debía ensayar una estética mucho más convencional. De modo que el naturalismo y el expresionismo convivían perfectamente en su producción, como muestra el hecho que a la *Exposició d'Art* de esa primavera, llevara un bodegón «plagado de delicadezas», junto a unos *Venedores de peix*, en los que exploraba la segunda vía⁹⁶⁵.

Que el realismo iba a ser el rumbo definitivo lo confirmó su tercera exposición en Dalmau, en junio de 1924. Manuel Marinell, desde *Las Noticias*, se refería a las experiencias vanguardistas del autor señalando que «después de haber rozado las líneas del extremismo izquierdista, vuelve sobre sus pasos para entrar de lleno en el estudio positivo de la forma y el color»⁹⁶⁶. Si bien todavía asomaban esporádicamente en algunas de sus telas «las pasadas rebeldías», en su conjunto, entendía el crítico que «el buen sentido resplandece». Un buen sentido especialmente visible en sus bodegones [figura 63].

962 DALMAU, J., «Prefaci», en *Exposició Pintures i dibuixos Vicens Rincón*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1923. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, pp. 468-489.

963 C. C., «Carnet de les arts...», *op. cit.*

964 DEDEU, F., «Crónica de Barcelona. Las exposiciones. Galería Dalmau. J. Rincón», *Revista de Bellas Artes*, n.º 4, Madrid, febrero de 1922, p. 17.

965 CIERVO, J., «La vida artística en Barcelona. Exposición de Primavera», *La Esfera*, Madrid, 23 de junio de 1923.

966 M. M., «Notas de Arte. Galeries Dalmau», *Las Noticias*, Barcelona, 15 de junio de 1924, p. 2. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, «Vicente Rincón...», *op. cit.*, p. 464.



Figura 63. Vicente Rincón, *Bodegón de la gallina desplumada*, 1925. Museo de Zaragoza.

En 1928, Rincón reconocía que el cambio de rumbo se debió a su falta de identificación con las fórmulas más avanzadas. Recordaba su primera exposición, «todo obras futuristas, cubistas, impresionistas», para concluir: «Me di cuenta de que seguía un camino falso. Me fui al realismo y al naturalismo»⁹⁶⁷. Fue así en lo que se refiere a la práctica del cubismo, que quedó como un episodio puntual y cerrado de su trayectoria, pero no tanto respecto a su particular concepción del expresionismo, sobre el que volvería, cuando menos durante un breve periodo de tiempo, poco después. En realidad una cierta voluntad expresionista se mantuvo siempre en su producción, si bien supeditada en la mayor parte de los casos a una correcta representación del natural. Fuera quedaba la deformación extrema, la radical reducción de la paleta cromática y buena parte del trasfondo crítico de sus comienzos. El modelo, en cualquier caso, seguía siendo Nonell, cuyos bodegones prácticamente copió en sus más tempranas pinturas de factura «realista». Con el paso del tiempo, se apartó de su sencillez compositiva, multiplicó los elementos representados e incluyó una mayor variedad de matices cromáticos. Si bien cabe aclarar que Rincón, además de volver de forma recurrente sobre unos mismos motivos,

⁹⁶⁷ M., «Del fogón al arte...», *op. cit.*

rara vez fechaba sus obras, por lo que no resulta sencillo establecer etapas cerradas de evolución.

La propia recepción de sus primeros trabajos debió de ser factor determinante para su cambio de orientación. Frente a la mala acogida de sus obras más experimentales, ya en 1923 fue premiado por la Junta Municipal de Exposiciones de Barcelona por uno de sus bodegones. De modo que, una vez se decidió por seguir esta vía, y mientras que la crítica más avanzada dejaba de ocuparse de sus propuestas, otro sector empezó a destacar su capacidad para la representación del natural. A caballo entre unos y otros cabe situar a Joaquim Folch i Torres quien, desde *Gaseta de les Arts*, demandaba que a su habilidad técnica faltaba sumarle elementos de orden intelectual y espiritual: «Força, agudesa, instinct pictòric, tècnica i tot, en els quadres d'en Rincón en sobra, però falta un ordre intel·lectual i espiritual, que endreci aquestes belles facultats usuals i que permetin dir d'ell, que posseix allò que no s'apren i que li manca allò que amb amor i voluntat, es pot aprendre»⁹⁶⁸. Pese a todo, esa nueva vía aseguraba las ventas e incluso un grupo de aficionados catalanes bajo la presidencia de Clemente Vidal se agrupó hacia 1924 bajo el nombre de *Penya Recó d'Art* con el objeto exclusivo de fomentar su obra y ocuparse de que realizara, cuando menos, una exposición anual. La prolijidad del autor así lo permitía. La *Penya* desarrolló su actividad durante años, llegando a retomarla durante la posguerra.

Poco a poco, los medios aragoneses empezaron a mostrar interés por la actividad artística que Rincón desempeñaba en Barcelona. *Heraldo de Aragón* aludió someramente a sus exposiciones de 1924 y 1925 en Dalmau⁹⁶⁹, pero fue clave la que celebró en esa misma sala a comienzos del año siguiente. La revista barcelonesa *El Ebro* le dedicó entonces dos artículos, atendiendo también al grupo escultórico de Felipe Coscolla, *Cristo entre sayones*, que acompañaba a la pintura de Rincón. Si en el interior, Ángel Samblancat señalaba que ambos autores llevaban «profundamente impreso el sello de la raza» y las «cualidades esenciales de la escuela aragonesa»⁹⁷⁰, en primera página, Almogávar, dedicaba un amplio espacio a comentar *Lectura interesante*, un lienzo de Rincón en el que dos miembros del Centro Obrero Aragonés escuchaban a un tercero leer en voz alta la propia revista *El Ebro*⁹⁷¹. Rincón, que mantenía una estrecha

968 «Exposició Vicente Rincón a les Galeries Dalmau», *Gaseta de les Arts*, n.º 4, Barcelona, 1 de julio de 1924, p. 5.

969 «Notas de arte. Un nuevo pintor aragonés», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de agosto de 1924, p. 5; y «Notas de Arte», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de febrero de 1925, p. 3.

970 SAMBLANCAT, Á., «Escultor de la divinidad», *El Ebro*, n.º 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926.

971 ALMOGÁVAR, «Aragón en Barcelona», *El Ebro*, n.º 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926.

vinculación con el citado centro, quedaba así destacado como una de las figuras claves del aragonésismo barcelonés, especialmente gracias a una obra que el escritor encontraba cargada de un profundo simbolismo. El propio artista, satisfecho con el resultado, la envió a la Nacional de 1926. Algunas décadas después, cuando en 1952, Julio Calvo Alfaro puso en marcha una nueva empresa editorial que retomaba parcialmente el título de la revista anterior, *Ebro: Cuadernos literarios*, ilustró la portada con la pintura de Rincón.

Poco tiempo después, Rincón abandonaba Dalmau e iniciaba su colaboración con la sala Parés de Barcelona. Entre junio y julio de 1926 expuso allí por iniciativa de la Penya Recó d'Art. La crítica que José Santamaría Ayerbe le dedicó en el *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*, y que fue reproducida en *El Diario de Huesca*, apuntaba a que el autor, cuando menos, no había abandonado aquellos asuntos a los que dedicó sus obras expresionistas: «Las miserias humanas, el reverso de la belleza de la vida: el vicio, el hambre, el dolor... Todas estas tristezas que tan fielmente pinta Rincón y que no reproducen otros pintores porque no son bonitas están reflejadas en los lienzos de esta magnífica exposición»⁹⁷². Lo cual confirmó Folch i Torres el año siguiente, llamando la atención sobre el tono trágico contenido de toda su obra, especialmente en unos dibujos caricaturescos que no eran en absoluto de su agrado:

Quan no pinta, quan fa els seus dibuixos caricaturescos, crudels, esqueixats, botits de tragèdia, parla amb un verb que és d'una antipatia profunda. Aquests dibuixos són tan forts com de mal gust, i si s'imposen és únicament per aquesta força expressiva que hi ha en ells, per aquest desbordament d'eloqüència que constitueix el fons d'aquesta naturalesa d'artista⁹⁷³.

Precisamente a raíz de esa exposición de 1927 el Centro Obrero Aragonés de Barcelona dedicó un homenaje al pintor que fue presidido por Santiago Rusiñol, con el que Rincón había desarrollado una estrecha amistad. Casi al mismo tiempo, Rincón comenzaba a darse a conocer en el ambiente artístico zaragozano. En concreto gracias a su iniciativa de celebrar una exposición a beneficio de las familias de un grupo de periodistas recientemente fallecidos: Francisco Aznar Navarro, Mariano Añoto y Tomás Urbano. Una empresa a la que rápidamente se sumaron otros autores como Félix Gazo, Ramón Acín, Godofredo Ortega Muñoz, Manuel Corrales, González Bernal, Luis Berdejo, Santiago Pelegrín, Martín Durbán o Ángel Díaz Domínguez.

La primera exposición personal de Vicente Rincón en Zaragoza tuvo lugar en el Centro Mercantil entre el 18 de marzo y el 1 de abril de 1928,

972 SANTAMARÍA AYERBE, J., «En el Salón Parés de Barcelona. Rincón, el triunfador», *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de julio de 1926, p. 1.

973 FOLCH I TORRES, J., «Vicens Rincón, pintor», *Gasetta de les Arts*, n.º 70, Barcelona, 1 de abril de 1927, p. 5.

acompañado por el escultor Enrique Anel. Entre las cuarenta obras presentadas incluyó un buen número de bodegones que la crítica local relacionó inmediatamente con Nonell, retratos como *Mi madre*, con el que un año después obtendría un diploma de segunda clase en la *Exposición Internacional de Barcelona* y escenas populares de ambientación aragonesa como *La capea*, que fue reproducida en diferentes medios. Conocemos una obra similar, *Capeas en Utebo*, en la que se observa como, desde un tono menos crítico, acorde con el carácter celebrativo de la temática costumbrista, el autor mantiene algunos rasgos formales —deformación de miembros y rostros, uso de determinadas tonalidades— que recuerdan a sus trabajos expresionistas.

Los asuntos de inspiración aragonesa habían formado parte de su producción desde el primer momento. Si en sus primeras exposiciones presentó trabajos como *Beata de aldea*, *Capea de pueblo*, *De Fuentes a Rodén*, *Un entierro al meu poble*, *Fuentes de Ebro*, *Una vista de Fuentes* o *Des del meu terrat*, a raíz de su exposición en la sala Parés en 1927 la revista *El Ebro* destacó, entre otros, dos lienzos que representaban a un grupo de mozos cantando la jota y una escena de procesión rural. Ahora bien, a partir de su presentación en Zaragoza, los asuntos aragoneses cobraron una mayor importancia e inició algunos viajes por la región. Como aquel que, según *El Diario de Huesca*, le llevó en julio de 1929 a pintar «las riquezas de Graus, Escanilla, Fraga y Ansó»⁹⁷⁴. El diario aprovechó ese mismo artículo para llamar a la colaboración de los autores aragoneses en el intento del Centro Obrero Aragonés de Barcelona de organizar una exposición durante los festejos de la Semana Aragonesa en la Exposición Internacional de Barcelona. A esto se habían prestado Rincón, los jóvenes Costa y Sandalinas —¿tal vez Joan Sandalinas?— y una joven que prefería permanecer en el anonimato y que podría ser María Ribas Clotet; discípula de Rincón que expuso en 1930 junto a Felipe Coscolla en el Mercantil de Zaragoza.

Tras su viaje oscense, Rincón realizó una nueva exposición en la nueva sede del diario *La Voz de Aragón* en octubre de 1929. Según indicó Zeuxis en la revista *Aragón*, el cambio de asuntos había transformado también su tratamiento. Frente a la severidad de los bodegones se imponía ahora la «luminosidad, (...) el pincel corre sin esfuerzo, juguetero y alegre, por los cartones, y todo es alegría, todo agradable»⁹⁷⁵. Un cambio de planteamiento que se observa en obras como *El callizo de María Guerra*. Los propios tipos rurales también cobraron un mayor protagonismo, como en el anciano y la anciana ansotanos reproducidos por la revista *Aragón*, de un realismo expresivo que, sin apartarse de las fórmulas más canónicas del regionalismo, exploraba ciertas posibilidades de la figuración del periodo

974 «Carta abierta. La Semana aragonesa en la Exposición Internacional de Barcelona», *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de julio de 1929, p. 3.

975 «De Arte», *Aragón*, n.º 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929, p. 237.



Figura 64. Vista de la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh de 1930. A la derecha *Vieja ansotana* (1929) de Vicente Rincón, junto a las obras de José Gutiérrez Solana. Archivo Adriano del Valle (Centro de Documentación, Museo Nacional Reina Sofía)

entreguerras. Inmediatamente después de esta exposición, Rincón viajó a París donde, más allá de hipotéticos contactos en este o un viaje previo con pintores como Picasso, Fojita o Van Dongen, que apuntó Oliván Bayle, sabemos que tuvo relación con el pintor valenciano Daniel Sabater, autor que ofrecía una particular revisión del simbolismo y el expresionismo finiseculares. Pudo aprovechar su viaje para realizar una exposición en las galerías *Le Prince*⁹⁷⁶. Entre las obras que había llevado consigo debía de estar *Vieja ansotana*, que el año siguiente formó parte de la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh [figura 64]. Con buen criterio, sus responsables situaron esta obra junto a los envíos de Gutiérrez Solana.

En París, Rincón recuperó el interés por la representación de ambientes nocturnos y espacios de ocio, como muestra *Club de jazz*, en la que una orquesta acompaña a un nutrido grupo de figuras, en su mayor parte de raza negra, que llena la zona de baile. Una vez más, el autor retomaba las fórmulas de su personal reinterpretación del expresionismo, en esta y otras obras similares que, sin embargo, no quiso mostrar en su tercera exposición en Zaragoza, celebrada en noviembre de 1930 en la sala del Centro Mercantil. Tal vez entendió Rincón que los paisajes que había tomado durante su paso por el Pirineo se ajustaban mejor a los gustos del público zaragoza-

976 Según se recoge en: RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1981.

no que las agitadas interpretaciones de la noche parisina, por lo que, a algunas de las obras mostradas durante su exposición anterior, añadió otras de similar inspiración. El crítico Zeuxis observó que, pese a tratar similares asuntos, había en Rincón una evolución en la línea de «una mayor ligereza, una observación menos detenida y una sobriedad en el color muy distante de la opulencia de sus anteriores obras»⁹⁷⁷. Curiosamente, aludió también a la «falta de modernidad» que se achacaba a su pintura, defendiendo que, ante todo, a un artista había que pedirle una «visión personal». Tal vez se había equivocado en la selección de obras, puesto que, al menos una parte de la intelectualidad zaragozana, demandaba una pintura mucho menos convencional que la que ofrecían paisajes como *La peña Ezcaurri* o bodegones como *Cosas de Ansó*.

La actividad expositiva de Rincón no decayó durante los años siguientes, pero no volvió a mostrar su obra de forma individual en Zaragoza. Aunque todavía insistió en su interés por el paisaje aragonés, pasando el verano de 1932 en Alquézar, pronto encontró nuevos estímulos, entre ellos, una breve incursión en el ámbito de la escultura. En 1933 realizó un estancia de varios meses en San Telm (Mallorca) dejándose conquistar por el paisaje de la isla, que se convirtió en objeto habitual de su producción en lo sucesivo. Allí expuso por primera vez en el mes de diciembre de ese año. En Mallorca se encontraba también durante el estallido de la Guerra Civil, por lo que permaneció en la isla durante el conflicto.

En lo sucesivo, su obra permaneció ajena a las experimentaciones que habían marcado sus primeros años. Siguió produciendo una ingente cantidad de bodegones de factura realista, abundó en el interés por los rasgos raciales que le ofrecían las gitanas y en las posibilidades, escasamente renovadoras, que encontraba en la representación de paisajes, especialmente marítimos.

Ángel Díaz Domínguez en la Confederación Hidrográfica del Ebro: nuevas visiones de la región

En 1932, en una entrevista concedida a Tomás Seral y Casas para la revista *Amanecer*, Ángel Díaz Domínguez marcó distancias con los miembros de su generación para alinearse con los más jóvenes. Al menos en lo que se refiere a su apreciación y valoración de la vanguardia y el arte moderno: «No solo hallo bien lo que hacen los jóvenes, sin dejar de reconocer que es un arte que por la abulia de la gente se presta al truco, sino que, créame, me gustaría, si tuviese ánimo y tiempo, fuera de aquí ya, intentar aproximarme con mi experiencia, de la cual sabría desprenderme, a estas

977 ZEUXIS, «Las Exposiciones de Pinturas de Vicente Rincón y José Serrano», *Aragón*, n.º 63, Zaragoza, diciembre de 1930, p. 238.

nuevas y en ocasiones generales maneras de pintar»⁹⁷⁸. A sus cincuenta y dos años el autor se mostraba abierto a la experimentación plástica, de acuerdo con una actitud hacia la pintura moderna que, según expresaba Seral, se correspondía con «un verdadero interés hecho de comprensión y estudio de las nuevas teorías estéticas». Abogaba por que los jóvenes no descuidaran la técnica y el oficio, en los que, a su entender, se fundamentaba el trabajo de los grandes nombres del arte internacional. En relación a Picasso, afirmaba:

Ahí tiene un caso maravilloso de talento al servicio del gusto especial del público parisino. Nuestro Picasso es el pintor ideal para el público refinado que le rodea y que cada día exige algo nuevo, bien hecho. (...) Y sin embargo de todo esto, yo recuerdo haber visto en la época barcelonesa de Picasso unos dibujos de correcto y puro trazo clásico realizados con academicismo impecable. Esto es lo que yo desearía para los jóvenes paisanos nuestros que —como otros de fuera— solo se paran en el externo de los maestros de la época, sin detenerse a investigar el enorme proceso eliminatorio que Picasso —y quien habla de éste habla de Delaunay, Miró o Foujita— han seguido hasta poderse quedar con esa síntesis de elementos y esa personalidad tan colosal que hoy admiramos.

Pese a posibles extravíos puntuales, entendía que los jóvenes seguidores de las novedades parisinas eran lo único verdaderamente interesante del panorama español; tal y como había podido comprobar en la Nacional de 1932. El autor era muy consciente de la relevancia que tenían sus palabras en Aragón. Un comentario suyo durante la anterior Nacional, sobre que la obra de Manuel Benedito era lo único que se salvaba «a duras penas», fue malinterpretada por uno de sus acompañantes y estuvo en el origen involuntario de la exposición del pintor que Zaragoza tuvo que «soportar» —en sus propias palabras—, en febrero de 1932. Seral añadió que, ante esta exposición, algunos jóvenes artistas se plantearon la posibilidad de hacer una «regada nocturna», a la manera de las que Lorca y otros poetas habían realizado en los muros de la Academia de la Lengua. Si la protesta no se consumó fue porque sus instigadores no se pusieron de acuerdo en si realizarla sobre la puerta o directamente sobre los propios lienzos. A Díaz y Benedito los separaban tan solo tres años, pero su actitud ante los nuevos lenguajes no podía ser más distinta. Según concluía el primero: «hay quien no se resigna, a pesar de haberse pasado su época, que ahora les sorprende impotentes para evolucionar».

Hacía tiempo que Díaz Domínguez había dejado clara su voluntad de no acomodarse en los territorios más trillados del regionalismo. Así lo había mostrado, por ejemplo, su cartel para la fiestas del Pilar de 1925, con un grupo de baturros entrando a la ciudad por el puente de Hierro, u otras visiones de Zaragoza pintadas en esos mismos años como la que envió a

978 SERAL Y CASAS, «Por los estudios...», *op. cit.*

la Nacional de 1926, en la que se observa una reducción de las formas arquitectónicas a sus volúmenes esenciales. En la línea de lo que venían ensayando autores como Vázquez Díaz desde principios de esa década. Una orientación equivocada, según apuntaba Antonio Méndez desde *Blanco y Negro*: «El autor dio comienzo a esta obra obsesionado por un afán de modernidad que no parece sentir. Así pintó una Zaragoza vestida con traje francés, que le viene ancho...»⁹⁷⁹. En una línea distinta, Díaz presentó a la exposición de ese mismo año una *Huertana*, que recordaba tanto a *La aguadora* de Goya como a sus propias intervenciones en el Mercantil, y que fue alabada por Antonio de Lezama desde *La Libertad*⁹⁸⁰.

Eran los años en que Díaz buscaba el reconocimiento más allá del ámbito local. Su anunciada exposición en el Salón Nancy madrileño en abril de 1925 no debió de celebrarse o no despertó ninguna atención, pero sí que llegó a exponer de forma individual ese mismo año en la Sala Witcomb de Buenos Aires⁹⁸¹. Allí había sido donde José Artal inició en 1897 la costumbre de realizar periódicas exposiciones colectivas de artistas españoles contemporáneos. Una iniciativa a la que se sumó José Pinelo a partir de 1902 desde la sala Freitas y Castillo, convirtiéndose en su principal competencia. Tras la última exposición organizada por Artal en 1913, cogieron su testigo en Witcomb los hermanos Bou, especialmente Justo, marchante de arte. Estos pudieron facilitar el contacto entre Díaz Domínguez y el citado espacio. En febrero de 1917, los hermanos Bou habían expuesto en Zaragoza obras de autores como Pradilla, Anglada, Mongrell, Cayo Guadalupe, Mir, Miguel Nieto, Néstor, Romero de Torres o López Mezquita. No sería extraño que entonces conocieran la obra de Díaz, el autor local más reconocido del momento. De un modo u otro, lo cierto es que, tras su exposición individual de 1925, envió trabajos a muestras colectivas de arte español celebradas en Argentina, al menos entre 1928 y 1936.

Díaz estuvo estrechamente implicado en los festejos conmemorativos del centenario de la muerte de Goya, en cuya junta actuó como representante de los artistas aragoneses en sustitución de José Bueno⁹⁸². Así,

979 MÉNDEZ CASAL, A., «Crítica de Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de mayo de 1926, pp. 41-42.

980 LEZAMA, A. de, «Notas de Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Libertad*, Madrid, 25 de junio de 1926, p. 5.

981 *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*, Buenos Aires, Fundación Espigas, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

982 Bueno había sido nombrado en abril de 1926, siendo designado Ramón Acín como su sustituto: «Aragón. Goya y los artistas aragoneses», *El Sol*, Madrid, 16 de abril de 1926, p. 3. Sin embargo, pocos meses después *El Noticiero*, informó de la designación oficial de Díaz en sustitución del primero: «Lo que no nos dice la Junta del Centenario de Goya», *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de octubre de 1926, p. 1. Acín, en su conocido *Manifiesto sobre el Centenario* de Goya afirmó que solo había llegado a participar en una reunión de la Junta: ACÍN, R., *Manifiesto Centenario de Goya*, Huesca, [V. Campo], 1928.

se ocupó del diseño, bajo la dirección de Zuloaga y con la colaboración de Sorribas, del decorado para la corrida goyesca celebrada en mayo de 1927; además de realizar el cartel anunciador. También mostró su apoyo a la construcción del Rincón de Goya diseñado por Fernando García Mercadal. En una carta enviada por Ostalé Tudela a Mercadal en marzo de 1927, este explicaba: «Debo advertirle que somos nosotros, la Junta, los que lo hemos sacado a flote y los que en resumidas cuentas lo tenemos que hacer, ya que los artistas excepto Díaz Domínguez nada hicieron y los que han hecho como Bueno más vale que no hicieran»⁹⁸³.

Ese mismo año se iniciaba la vinculación laboral de Díaz con la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, en la que debió de entrar de la mano de sus amigos Manuel Lorenzo Pardo y José Valenzuela la Rosa. Como vimos, allí ocupó el cargo de redactor artístico de la revista *Confederación Sindical Hidrográfica el Ebro* y, desde 1929, el de jefe del Taller Gráfico de la entidad. Era el autor más indicado para el trabajo, dada su implicación desde que el Pantano de Ebro era solo un proyecto. Sus viajes junto a Lorenzo Pardo le sirvieron para diseñar las portadas de la revista con vistas del propio río, embalses y canales de aprovechamiento. La portada del primer número, *Fontibre: nacimiento del Ebro*, de julio de 1927, marcó la pauta de los paisajes que utilizó a lo largo de todo ese año, compuestos a partir de tres tintas. Ya la prensa zaragozana había apuntado en 1918 que sus vistas de la cuenca, solucionadas a partir de tintas planas, bien podían servir como apuntes para carteles. Un trabajo que también desarrolló para acompañar la participación de la Confederación en ferias y exposiciones. Díaz demostró ser buen conocedor de la cartelería y la ilustración moderna, al menos de la dedicada a visiones de temática rural. Más en la línea trabajada por autores gallegos como Arturo Souto o Martín Echegaray, que en la de vascos como Nicolás Martínez Ortiz o Carlos Landi.

Las portadas del año 1928 están protagonizadas por figuras alegóricas alusivas a los distintos ríos de la cuenca del Ebro [figura 65]. En las primeras aparecen esculturales figuras masculinas de porte clásico con frutos alusivos a la fertilidad, como la del mes de enero, en la que el río Híjar, es abrazado por un anciano barbado, el propio Ebro. Díaz estaba explorando por entonces la temática mitológica, la recuperación de las fuentes clásicas y el desnudo; tal y como muestra *El nacimiento de la Voluptuosidad*, proyecto decorativo publicado en la revista *Aragón* en 1929, así como un pequeño *Mercurio* de colección particular que podemos fechar en ese mismo momento. Representado como alegoría del Comercio y la Industria, está resuelto a partir de planos facetados de reminiscencias neocubistas, similares a las que aparecen en el *Retrato de Joaquín Costa* [figura 6]. Este, que presentó a la Nacional de 1934, fue un ejercicio en el que vinculaba el

983 Carta de Emilio Ostalé Tudela a Fernando García Mercadal fechada el 2 de marzo de 1927. Recogida en: CENTELLAS, «La conmemoración...», *op. cit.*, 1995, p. 192.



CONFEDERACION
SINDICAL HIDROGRAFICA DEL
EBRO

pensamiento de Costa con la labor desempeñada por Lorenzo Pardo cuyo libro, *La conquista del Ebro*, sostiene en su mano. No hay que olvidar que la relación entre Lorenzo Pardo y la Confederación terminó abruptamente en 1931, llegando incluso a tener que defender su gestión en los tribunales. Era pues el momento apropiado para que sus amigos reivindicaran su labor.

A partir de junio de 1928, Díaz prescindió en sus portadas de las alusiones mitológicas y optó por las gentes que habitaban las riberas para realizar sus alegorías fluviales. Así, hombres con pañuelo en la cabeza, camisa, calzón corto y faja, representados en su trabajo diario, fueron la perfecta alegoría del Gállego —un pastor—, el Huerva —un alfarero—, el Cinca —un leñador—, o el Ésera —un agricultor situado sobre los caballos de su arado—. Mientras que para el Segre y el Guadalope, recurrió a figuras femeninas vinculadas a sus labores cotidianas: la maternidad y el campo. El agua y la tierra representados a través de gentes populares, en la mejor tradición de un regionalismo que no renunciaba a la incorporación de fórmulas afines a las nuevas figuraciones.

La serie iniciada en enero de 1929, dedicada a las principales ciudades del Ebro, tuvo un planteamiento bien distinto. Frente a la línea pura y las tintas planas de ejemplos anteriores, la resolvió a partir de dibujos al carboncillo completados en impresión con sobrias notas de color. Si en las primeras publicadas, Reinosa, Vitoria y Haro, la figura humana todavía ocupaba un lugar destacado, en otras, como las dedicadas a Zaragoza y Caspe, el protagonismo recayó en el principal monumento de la ciudad; mientras que en Logroño o Tortosa prefirió recurrir a vistas panorámicas. Una serie que alternó con la representación de obras vinculadas a la Confederación como el canal de Serós, la prensa de Tresp o el Centro Agronómico de Almodóvar.

En marzo de 1930, actualizó el diseño gráfico de la revista, siguiendo patrones más modernos, tanto en la tipografía como en las ilustraciones. Fue entonces cuando los dibujos de Díaz pasaron a ocupar la portada interior, en un rectángulo de menor tamaño. El motivo elegido a lo largo de todo el año fueron pantanos y canales de la cuenca. En estos prescindió del carácter descriptivo de ejemplos anteriores y prefirió optar por el uso de volúmenes geométricos y líneas puras, recuperando el uso de tintas planas con gran intensidad cromática. El resultado fueron ilustraciones tan avanzadas como *Pantano de Alloz*, depurado ejercicio de simplificación de formas y motivos.

La figura humana quedó fuera de las portadas tanto ese año como el siguiente, cuando la ilustración volvió a ocupar la página completa, incluso discurrendo bajo la zona reservada para la cabecera. Se mantenían los motivos, paisajes resueltos a partir de amplios campos de color a tres tintas inspirados en la cuenca, pero, en esta ocasión, sin indicar su localización exacta. Ensayó entonces Díaz con puntos de vista más arriesgados,

Figura 65. Ángel Díaz Domínguez. *Alegoría del Ebro*. Portada del n.º 8 de la revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, febrero de 1928. Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro.

colores fuertemente contrastados y reducción de los elementos del paisaje a formas simplificadas y primeros planos. El número de junio de 1931 fue el último con una portada firmada por el autor. A partir del siguiente hubo un cambio de título, *Mancomunidad Hidrográfica del Ebro*, Valenzuela dejó de figurar como director y Díaz de ser responsable de la parte artística. En agosto, el pintor presentó su dimisión, según su propio escrito, por las críticas que recibía su trabajo⁹⁸⁴.

Antes de eso, la labor de Díaz en la Confederación fue mucho más allá de la elaboración de portadas para la revista. Incluso asumió labores de representación, como sucedió durante la inauguración del Pabellón de Aragón en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, tras encargarse de la correcta instalación de los materiales enviados por la entidad. Pero el proyecto más ambicioso que acometió fue el diseño y decoración del pabellón que la Confederación construyó en la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929. El proyecto arquitectónico corrió a cargo de Regino Borobio, quien, junto con «el pintor señor Díaz Domínguez y el escultor señor Burriel fueron los encargados de dirigir artísticamente la instalación»⁹⁸⁵. Este último modeló un grupo escultórico para el exterior, tres figuras de mujer de porte clásico, que representaban la Energía hidráulica, la Agricultura y la Navegación. En el número especial que la revista de la Confederación dedicó al pabellón, se insistió en que la arquitectura debía estar en todo momento supeditada a la finalidad: «Se trataba exclusivamente, en este caso, de presentar grandes gráficos y alegorías sintéticas que requerían despejadas superficies y de exhibir una colección de dioramas que dieran idea de las obras que tiene a su cargo la Confederación»⁹⁸⁶. Tanto la decoración interior como los dioramas eran responsabilidad de Díaz como jefe del Taller Gráfico. El autor del texto —con toda probabilidad Valenzuela la Rosa—, destacaba la habilidad demostrada por el pintor en esta última disciplina, demasiado dada al «vicio del infantilismo», imprimiendo «un sello de amplitud a sus minúsculos telones y pintándolos con tal arte que el espectador puede adivinar en ellos toda la grandeza del modelo»⁹⁸⁷. Ponía como ejemplo las «tricromías» que ilustraban ese mismo número, conservadas todavía por la Confederación y que son, en realidad, fotografías de las principales obras hidráulicas acometidas por la institución, sobre las que Díaz Domínguez había pintado con ténpera. De ese modo apenas es visible el aspecto de la fotografía original y se impone el uso del color propio de Díaz, así como su característica forma de tratar el paisaje.

984 Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro [A.C.H.E.], Expediente 120—D, Ángel Díaz Domínguez. Carta de Díaz Domínguez al Director Técnico de la Mancomunidad del Ebro, fechada el 31 de agosto de 1931.

985 «La Confederación del Ebro en la Exposición de Barcelona», *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, nº 31, Zaragoza, enero de 1930, p. 2.

986 *Ibidem*.

987 *Ibidem*, pp. 2-4.

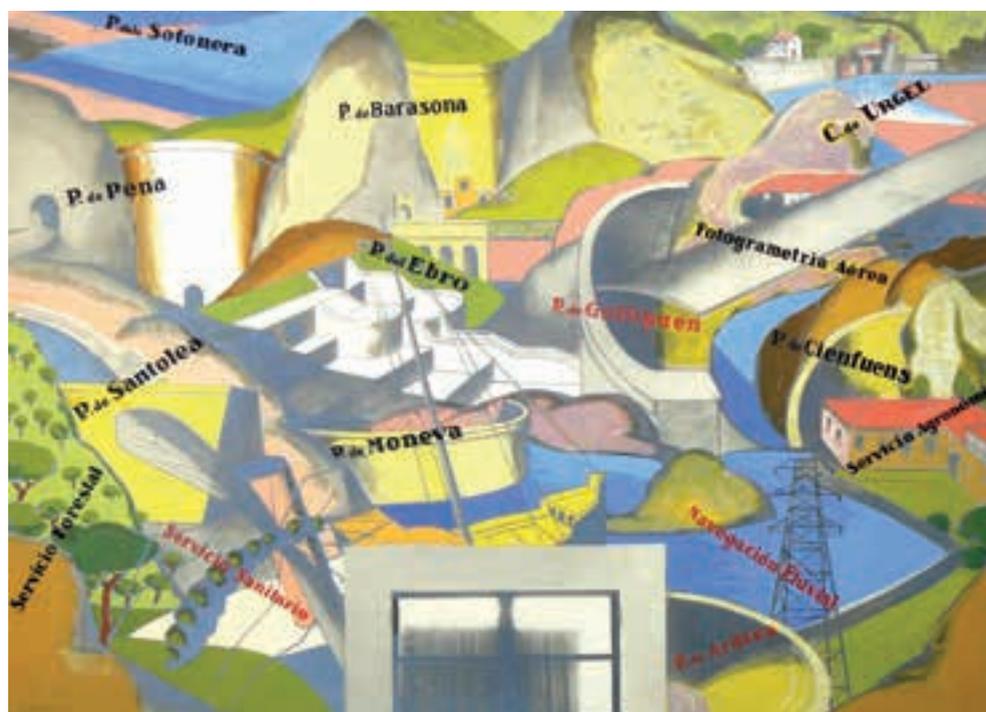


Figura 66. Ángel Díaz Domínguez, *Obras y servicios de la Confederación*, 1929. Fotografía del interior del Pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro en la *Exposición Internacional de Barcelona de 1929* intervenida con gouache por Díaz Domínguez. Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro.

También a partir de fotografías conocemos el aspecto de los cuatro lienzos murales que decoraban el interior. Según recogía el texto de la revista, el autor fue ayudado «en algunos puntos» por Luis Berdejo y Rafael Aguado. Díaz y Aguado ya habían pintado de forma conjunta un tapiz inspirado en *El columpio* de Goya, que quedó en manos de este último en lugar de pasar a la colección del Mercantil para la que pudo haber sido realizado. Pero, en cualquier caso, resulta difícil establecer en qué consistió la colaboración en el pabellón. Las fotografías conservadas parecen indicar que Díaz Domínguez fue el autor principal de las pinturas. Dos eran meros mapas de la cuenca del Ebro en los que se señalaban las obras hidráulicas y los trabajos forestales que estaba llevando a cabo la Confederación. Las otros dos murales presentaban una mayor entidad plástica. En el titulado, *Pantano del Ebro. Reinoso*, las obras en curso ocupaban un segundo término, dejando el protagonismo a los hombres y mujeres implicados en la construcción. Mientras que la composición y el modo en que aparece recogida la presa es muy característica de los trabajos de Díaz para la Confederación, en las figuras, de porte escultórico y construidas a partir de pequeños planos de perfiles curvos, cabe intuir la colaboración de Berdejo y Aguado. Especialmente del primero. Así, la figura situada en el ángulo inferior izquierdo, por atuendo, postura e incluso peinado prácticamente reproduce una de las que Berdejo representó en su obra *La fuente* (1923-1924) [figura 58].



Figura 67. Ángel Díaz Domínguez, *Verbena en el arco de San Roque* (Zaragoza), 1930-1932. Colección particular.

El último trabajo mural, *Obras y servicios de la Confederación* [figura 66], ocupaba el muro situado sobre uno de los accesos. En lugar de optar por un mapa descriptivo al uso, Díaz planteó una visión en la que las diferentes actuaciones, representadas a gran tamaño, estaban construidas a partir de un número reducido de colores fuertemente contrastados y con grafías que indicaban el nombre de cada una. Estas se conectaban y superponían entre sí generando un paisaje fragmentado, con superposición de planos a modo de collage que recuerda fórmulas cubistas. La mano de Díaz Domínguez queda atestiguada por el modo sintético en que resuelve las formas y por la inclusión de determinados motivos de los que se sirvió en otros trabajos, como un gran mosquito alusivo al programa de lucha contra el paludismo que había utilizado en un cartel para el número 29 de la revista. Los murales resultaban acordes con la modernidad de las soluciones arquitectónicas adoptadas por Borobio, bien a partir del uso de figuras monumentales propias de la reinterpretación de las fuentes clásicas, bien a través de reinterpretaciones del cubismo. En su conjunto, se trató de uno de los pabellones más avanzados de la exposición.

Tras la renuncia a sus cargos en la Confederación y el proceso judicial iniciado contra Lorenzo Pardo, Díaz Domínguez decidió abandonar la

ciudad a finales de 1932. De modo que la entrevista concedida a Seral y Casas fue casi una despedida. Lamentablemente, las experimentaciones que Díaz desarrolló en estos años y en las que, como decíamos, se planteaba profundizar, se vieron interrumpidas poco tiempo después; hacia el final de la Guerra Civil. Mientras tanto, seguía empeñado en dar una visión renovada de los tipos regionales en obras como *Verbena en el arco de San Roque (Zaragoza)* (1930-1932) [figura 67]. Visión nocturna ambientada en el desaparecido arco del Coso zaragozano, acorde con el tratamiento escultórico que daba a las figuras durante esos años. En esa misma línea pudo estar el trabajo que presentó al Concurso Nacional de Pintura de 1934, dedicado a la representación de trajes regionales. Sin embargo, solo sabemos de esta obra a través de un comentario realizado por Luis de Galinsoga en *ABC*, que despachó la participación de Díaz Domínguez con un lacónico: «Equivocado, en fuerza de querer hacer modernismo»⁹⁸⁸. Algo que, en realidad, le honraba.

Los Salones Regionales de Bellas Artes y la nueva generación de pintores

En 1929 la revista *Aragón* dedicó un número especial a analizar la producción de los artistas aragoneses en activo. Manuel Marín Sancho, en el texto de presentación, volvía a plantear la cuestión relativa a la existencia, o no, de un arte específicamente aragonés: «Para que al Arte pueda reconocérsele un sello específico regional o nacional debe ser reflejo de la esencia racial que pretende representar y para ello los artistas han de sentir y conocer esas características de raza. (Librenos Dios de pensar en que éstas radican exclusivamente en los vestidos, o en las costumbres del populacho)»⁹⁸⁹.

Tres décadas después se mantenían similares preocupaciones en torno al discurso artístico. Su respuesta negativa subrayaba, además, el fracaso de la intención última que había guiado a no pocos pintores e intelectuales durante ese periodo. Sin embargo, la nómina de artistas y las imágenes de sus obras hablaban de un presente más bien ecléctico, en el que Marín Bagüés y Díaz Domínguez seguían ocupando un espacio preferente, pese a la inclusión de un buen número de artistas más jóvenes con propuestas diversas.

Unos meses más tarde, se volvió a pasar revista al arte aragonés del momento con la organización del *I Salón Regional de Bellas Artes*, que dio lugar a similares conclusiones: persistencia de determinados planteamientos

988 GALINSOGA, L. de, «El concurso nacional de pintura de este año. Un tema español, para pintores genuinamente españoles», *ABC*, Madrid, 4 de diciembre de 1934, pp. 6-7, espec. p. 7.

989 MARÍN, «Artistas aragoneses...», *op. cit.*

y cierta renovación generacional. En esta ocasión fue el crítico Zeuxis quien constató la inexistencia de un arte específicamente aragonés, al tiempo que se planteaba si con esa celebración se pretendía precisamente «fomentar la creación de un arte de *características regionales*»⁹⁹⁰. Algo quimérico en un región que no contaba con Escuela de Bellas Artes y que casi obligaba a la emigración de sus artistas. Una exposición de ese tipo solo podía servir para que «se ponga de manifiesto el progreso de los artistas aragoneses, aunque su arte se desarrolle fuera de Aragón y esté influido por un ambiente extraño».

El Salón fue organizado por el Centro Mercantil que continuaba con su labor de promotor artístico. Se celebró entre el 5 y el 21 de diciembre en su Salón de Fiestas y reunió ciento cincuenta y cinco obras de pintura, escultura, arquitectura, dibujo y artes aplicadas. La prensa en su conjunto alabó la iniciativa, criticándose solo el escaso plazo con que contaron los artistas para sus envíos. El Mercantil, que adquirió un buen número de obras, se mostró receptivo a los donativos para sufragar gastos, a lo que se sumaron el Ayuntamiento de Zaragoza, el Sindicato de Iniciativa y Propaganda, la Academia de Medicina o el Colegio Provincial de Médicos⁹⁹¹.

Desde 1923, no se había vuelto a organizar una iniciativa de este tipo. La nómina de autores, que podían presentar un máximo de dos obras, incluyó a veteranos como Elías García, Hermenegildo Estevan, Joaquín Pallarés o Baltasar González, junto a jóvenes, debutantes y también algunos aficionados. También hubo notables ausencias como las de Díaz Domínguez, Julio García Condoy, Marín Bagüés o Gil Bergasa. A los dos primeros aludió Zeuxis desde Aragón, junto a otros como Gargallo, Burriel o Remacha. Pese a todo, Gil Bel, desde *La Gaceta Literaria*, se sorprendió por el alto número de trabajos reunidos: «no todas las regiones —desgraciadamente— podrían presentar un tal número de cosas. (...) Es agradable y un tanto raro, porque Aragón, con su espíritu seco, duro —dígallo Gracián—, no es la región precisamente más poética. Y el arte es siempre poesía»⁹⁹². Pese a lo cual, el conjunto no le pareció que pasara de «modesto», encontrando solo dos notas destacadas: Honorio García Condoy y Luis Berdejo, a los que añadió algún otro nombre. Todos ellos figuras de la renovación.

Postura opuesta fue la defendida por los hermanos Albareda desde *El Noticiero*, que seguían preocupados por la posible implantación de los lenguajes de vanguardia: «En los seis años que van transcurridos desde la última exposición general, se ha revelado buen número de gente joven y animosa que viene decidida a dar la batalla pro-arte nuevo, renovando

990 ZEUXIS, «Primer Salón Regional de Bellas Artes», *Aragón*, n.º 52, enero de 1930, p. 16-17, espec. p. 16.

991 «En el Centro Mercantil», *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de diciembre de 1929, p. 2.

992 BEL, G., «Postales ibéricas. Aragón. Primer salón regional de Bellas Artes», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1930.

la floración del arte aragonés»⁹⁹³. Aunque decían esperar mucho de los jóvenes, recordaban que el término vanguardia procedía del ámbito militar y que allí era donde se colocaba a «los que tienen poco que perder con su vida y aun ésta, poco beneficia a la humanidad». Por lo que concluían:

El Arte de vanguardia (futurismo, cubismo, surrealismo, tectonismo, etc.), ni es bueno ni es malo. Los críticos que se empeñan en decirnos que Picasso es mejor que Marinetti o que Archipenko, o que los cajones para viviendas que se hacen en Alemania sean superiores a los de Francia, no hacen más que decir vaciedades y empeñarse en demostrar lo indemostrable. En el vanguardismo desempeña el mismo papel el sabio que el idiota. A veces estos innovadores tropiezan con un hallazgo de ingenio que nos sorprende y aquí se agarran sus panegiristas (...).

Lo que nos enseñan como obras maestras del vanguardismo, no pasan de rasgos de ingenio, ocurrencias.

Una preocupación infundada, dadas las limitadas muestras de auténtica vanguardia que se pudieron ver en la muestra.

Juan José Gárate presentó dos obras de género, *De misa*, que había destacado en su exposición del Museo de Arte Moderno del año anterior, y *La diosa Fortuna*, en la que volvía a reunir costumbrismo y mitología. Poco podía decirse de su pintura más allá de que permanecía fiel a sus principios, tal y como se recordó desde *Heraldo de Aragón*⁹⁹⁴. Del mismo modo que ocurría con los respectivos envíos de Aguado Arnal y León Astruc. El primero, con *Orillas del Ebro* y *Casas viejas de Lerma*, mantenía asuntos y «técnica impresionista», como recordaron los Albareda⁹⁹⁵. El segundo, con dos dibujos y dos retratos femeninos, de los que se destacó *La niña del gato*.

A los artistas bien conocidos se sumaron descubrimientos más recientes como Vicente García Martínez, que paulatinamente se alejaba de su condición de pintor industrial y se adentraba en el tratamiento del paisaje aragonés. Presentó dos grandes lienzos, uno inspirado en el Moncayo y otro en *Los mallos de Riglos*. Gil Bel reconoció sus progresos y que se inclinara «francamente hacia lo moderno». En esa línea abundó algo después con la vista de *Tarazona* de reminiscencias neocubistas que presentó al *Salón de Otoño* de 1933; para después abandonarla. Vicente Rincón, por su parte, envió uno de sus bodegones, para alegría de Gil Bel, que se congratuló de que no mandara nada de «lo que predomina en su exposición “aquella”», en probable alusión a las visiones aragonesas que había mostrado algo antes en *La Voz de Aragón*.

993 ALBAREDA HERMANOS, «Comentarios al primer Salón regional de Bellas Artes», *El Noticiero*, Zaragoza, 10 de diciembre de 1929, p. 4.

994 M., «En el Centro Mercantil. Primer Salón regional de Bellas Artes», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1929, p. 3.

995 ALBAREDA HERMANOS, «Primer Salón regional de Bellas Artes. La pintura», *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1929, pp. 1-2, espec. p. 2.

Entre los más jóvenes, Martín Durbán presentó *Muchachas de Calafell*. Al entusiasmo que expresó Zeuxis ante la obra, se contrapuso la frialdad de los Albareda que consideraban que el autor buceaba demasiado en fórmulas ajenas, apuntando nombres tan diversos como Echevarría, Gutiérrez Solana o Sunyer. En esta línea de una figuración renovada cabe situar también *El viejo* presentado por Joaquina Zamora, que despertó escasa atención. Entre las apuestas más decididas de modernidad hay que situar los envíos de Luis Berdejo y Santiago Pelegrín. El primero presentó *El merendero del puerto* y *Las barcas*, alabadas por Gil Bel y censuradas por los Albareda; mientras que Pelegrín presentó una *Naturaleza muerta* de «magistral sobriedad»⁹⁹⁶, que debía de seguir los dictados del Novecento italiano, y su conocido *Jazz Band*, una de las primeras muestras de auténtico cubismo que se veían en Zaragoza. Los Albareda no dudaron en expresar abiertamente su desconcierto, apuntando a una supuesta falta de originalidad:

Aceptémoslo. Nosotros lo encontramos tan bueno o tan malo como lo de los más excelsos maestros del cubismo. ¿Pero no podían dejar ya las mesas de pino, las guitarras y toda la guardarropía, que con unanimidad gregaria repiten los cubistas por todo el orbe? Porque ya que dan de lado a las clásicas disciplinas del dibujo y del color, podían tener por lo menos el gesto gallardo de la originalidad⁹⁹⁷.

Similares riesgos corrieron Ramón Acín y José Luis González Bernal. El primero envió un desnudo realizado en chapa al que los críticos de *El Noticiero* negaron rotundamente cualquier valor artístico. González Bernal, por su parte, envió dos dibujos que pasaron algo más desapercibidos. Faltaban diez meses para su gran presentación en el Rincón de Goya pero «M.», desde *Heraldo de Aragón*, supo ver su carácter vanguardista, hasta el punto de tener que acudir a la terminología acuñada por Ramón Gómez de la Serna para describir su trabajo:

Juan José González Bernal, residente en París, e influido por las tendencias más renovadoras, presenta un cuadro de concepto titulado *Maternica*, de ese estilo al que nuestro Ramón acaba de llamar «porvenirista». Es una visión de la maternidad, en todo su inexplicable y filológico desenvolvimiento. Exhibe otro dibujo del mismo estilo que titula *Los de Aragón*. Pintura de sensibilidad⁹⁹⁸.

La temática aragonesa, como puede verse, permanecía entre algunos jóvenes. Entre ellos Félix Gazo que la convirtió en motivo habitual de su pintura, dibujos y carteles. En esta ocasión presentó un retrato y una escena costumbrista titulada *A la feria*. La de Gazo era una interpretación actualiza-

996 M., «En el Centro Mercantil. Primer Salón regional de Bellas Artes II», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1929, p. 3.

997 ALBAREDA HERMANOS, «Primer Salón Regional...», *op. cit.*, 14 de diciembre de 1929, p. 2.

998 M., «En el Centro...», *op. cit.*, 14 de diciembre de 1929.

da de los asuntos regionales, mucho más allá de la que podían ofrecer en el paisaje autores como Félix Fuentes y Salvador Martínez, o Cecilio Almenara y Vicente Aparicio en sus vistas urbanas. A ellos habría que añadir el envío de Gómez Alarcón, veterano pintor albaceteño afincado por entonces en Borja, que poco después obtendría una primera medalla en la Nacional con una visión de esa localidad. En escultura, Pedro Sánchez Fustero hizo su interpretación del tipo baturro a través de *El tío Besugo*. Mientras que los muñecos de trapo realizados por Clara Lago, *Baturro* y *Ansotano* despertaron no poco interés. Por último, cabe aludir a Enrique Vicente Paricio, uno de los jóvenes que recibió una mayor atención con *Retrato de su madre* e *Interior de la Sala de Goya en el Museo de Valencia*. Hasta el punto de que llegó a exponer tres veces de forma individual en Zaragoza durante los años siguientes; la primera en 1930 en el propio Mercantil.

Un año después, el Centro Mercantil puso en marcha el *II Salón Regional de Bellas Artes*, que fue inaugurado el 4 de diciembre. Se incrementó en esta ocasión el número de pintores aragoneses que no concurrieron, lo que se denunció en las crónicas de «M.» para *Heraldo de Aragón* y Zeuxis para la revista *Aragón*. Especialmente este último arremetió contra los que se quejaban de la falta de ambiente artístico en la ciudad para después no contribuir a su puesta en marcha:

Esta benemérita entidad podrá decir ahora con razón: señores artistas; os quejáis de que en Zaragoza no hay ambiente; por mi parte he cumplido como correspondía para contribuir a que lo hubiera; vosotros, que en definitiva sois los obligados a crearlo exhibiendo vuestras obras, desertáis; sobre vosotros toda la responsabilidad.

¿Os quejáis de que en el Salón Regional se exhiben obras de poco valor? Mandad vuestras pinturas, vuestras esculturas, vuestros trabajos de arte aplicado, y desalojaréis por cada una otra de esas que según decís no debieran exponerse; no de otro modo tendréis derecho a criticar una labor de colaboración que hacéis imposible al rehusar vuestro concurso⁹⁹⁹.

A las ausencias del año anterior, Marín Bagüés, Díaz Domínguez, García Condoy o Gil Bergasa, se añadieron Gárate, León Astruc y Rincón, e incluso jóvenes como Zamora, Gazo o González Bernal. Muchos de ellos residían hacía tiempo fuera de la ciudad o estaban apunto de abandonarla. Como se había venido denunciando desde comienzos de siglo, la emigración era uno de los principales problemas con que contaba Zaragoza para generar un auténtico tejido artístico.

Esto no fue un obstáculo para que Aguado Arnal volviera a presentar dos obras: *Paisaje de Madrid* y *Bodegón de los ajos*. Quizá por ser un género menos trabajado por el autor, llamó especialmente la atención la segunda, que se había visto en la Nacional de ese año. Desde *Heraldo*

999 ZEUXIS, «II Salón Regional de Bellas Artes», *Aragón*, n.º 65, Zaragoza, febrero de 1931, pp. 23-25, espec. p. 23.



Figura 68. Ramón Acín, *San Juan de la Peña*, c. 1930. Colección particular.

de Aragón, se habló de su «magistral sobriedad»¹⁰⁰⁰. Más reducida fue la presencia de Ramón Acín, con una sintética visión de *San Juan de la Peña*, que solo despertó el interés de Zeuxis, «algo grandioso y fuerte», pese a no tener «el valor de pintura documental»¹⁰⁰¹ [figura 68]. También presentaron paisajes aragoneses Albesa, Gómez Alarcón o Cidón.

Eliminada la limitación a dos cuadros por autor, Martín Durbán, tuvo la participación más ambiciosa, con cuatro pinturas, *El ciego*, *Mi padre*, *La mociña* y *Rapaz*, y tres dibujos. Obras que, en opinión de Zeuxis, salvaron todo el Salón. *El ciego*, que en 1932 le reportaría una segunda medalla en la Nacional siendo adquirida por el Museo de Arte Moderno, llamó poderosamente la atención del crítico, que la encontró impregnada de un «hondo sentido místico», una obra «de construcción sólida, sobria de color y bien sumergida la figura en un ambiente y un fondo que contribuyen a la sensación de piedad y simpatía que inspira el ciegucecito». Similar era el tratamiento que ofrecían *Rapaz* y *Mociña*, que coincidían también en ofrecer una visión evocativa, quizá algo edulcorada, de la infancia. En relación al retrato de su padre, *Heraldo* volvió a recordar la relación con Vázquez Díaz, mientras que entre los dibujos, «sobrios y ligeros a un tiempo» al decir

1000 M., «Notas de Arte. II Salón de Otoño I», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de diciembre de 1930, p. 3.

1001 ZEUXIS, «II Salón Regional...», *op. cit.*, p. 25.

de Zeuxis, había una muchacha sentada, así como un *Café concierto*. Ambos, asuntos habituales en el autor.

Berdejo y Pelegrín presentaron obras acordes con las premisas del arte nuevo. Berdejo expuso *La silla*, que le había supuesto un galardón en la Internacional de Barcelona del año anterior y *Desnudos*, que fue adquirida por el Centro Mercantil. Los valores que encarnaba la figuración preocupada por la relectura de las premisas del clasicismo, eran poco a poco asimilados por el contexto local. Pese a que estos no supieron verse en el caso de *Mujer con huevos* de Santiago Pelegrín, que recibió análisis tan irrelevantes como el de Zeuxis, molesto con el título de la obra. «M.» tampoco la encontró a la altura del artista, ignorando su vinculación con las fórmulas postuladas por publicaciones italianas como *Valori Plastici*. Tampoco la *Naturaleza muerta* de este mismo autor despertó gran interés.

Caso bien distinto es el de Mariano Ara Burges, siempre preocupado por la noción de vanguardia, a la que se había enfrentado con un tono crítico y humorístico en su *Exposición papelo-engrudante-cartoniana* de febrero de 1930, que mantuvo esa misma línea en uno de sus envíos *Retrato analítico simbólico (estudio psicológico-mental)* [figura 69] con el que, al decir de «M.», quería burlarse de «los cultivadores de esas nuevas tendencias desorientadoras y absurdas»¹⁰⁰². La obra, pese a su intención paródica, denota un conocimiento de las fórmulas del postcubismo, así como la capacidad del autor para hacerlas suyas en un magnífico juego de planos y transparencias. En cualquier caso, el crítico de *Heraldo* prefirió su *Retrato de la Señorita Lagunas*, resuelto «a la manera de Eugenio Hermoso».

También hubo nuevos nombres que abrían otras perspectivas. Participó en la exposición Manuel Corrales, pintor nacido en Tenerife, que vivía por entonces en Zaragoza. Tanto «M.» como Zeuxis vieron en su obra, *Músicos*, la promesa de un buen artista; frente a unos Albareda que censuraron la modernidad de su propuesta: «pintura pretenciosa pero deplorable por todos los conceptos, aunque venga con marchamo de allende los Pirineos»¹⁰⁰³. En realidad, la obra de Corrales no era totalmente desconocida para entonces. Se había mostrado por primera vez en 1927 durante la *Exposición de la Federación Aragonesa de Estudiantes Católicos*¹⁰⁰⁴, pero debió de ser durante su inclusión en la *IV Exposición estudiantil de Arte* celebrada entre febrero y marzo de 1930 en el Mercantil, cuando desató cierta polémica. Hasta el punto de que un artículo aparecido en el número 1 del progresista *Cierzo* bajo las iniciales A. B. —que se corresponderían con Ra-

1002 M., «Notas de arte...», *op. cit.*

1003 ALBAREDA HERMANOS, «II Salón regional de Bellas Artes», *El Noticiero*, Zaragoza, 19 de diciembre de 1930, p. 3.

1004 BARBASÁN LUCAFERRI, M., «De Arte. Exposición escolar», *Agrupación*, n.º 3, Zaragoza, Agrupación Artística Aragonesa, junio de 1927, p. 20.



Figura 69. Mariano Ara Burges, *Retrato analítico simbólico (estudio psicológico-mental)*, 1930. Colección J. M. Pérez Latorre.

fael Sánchez Ventura según Manuel García Guatas¹⁰⁰⁵— salió en defensa de su pintura¹⁰⁰⁶. En la exposición de 1927, Corrales había coincidido con González Bernal, con quien expuso en el Mercantil en mayo de 1931 y con el que poco después viajó a París. En diciembre de 1932 mostró su obra de forma individual en Zaragoza en el salón de *La Voz de Aragón*.

Entre los que debutaron en el salón de 1930 hay que citar a Santiago Lagunas, que presentó un *Bodegón* que fue adquirido por Valenzuela la Rosa, y, sobre todo, a Javier Ciria que mostraba en sus dos dibujos, *Saida* y *Feliche*, «su predilección por la pintura moderna» y el exotismo¹⁰⁰⁷. Ciria estaba a punto de revelarse ante el público, a través de dos exposiciones individuales celebradas el año siguiente en el Gran Kursaal de San Sebastián y el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Sensualidad, colorismo y vanguar-

1005 GARCÍA GUATAS, M., «Retratos de la España invertebrada: el pintor Manuel Corrales», *Artígrama*, n.ºs 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1991-1992, pp. 455-473, espec. p. 458.

1006 A. B., «De Arte. La pintura “negra” de Manuel Corrales», *Cierzo*, n.º 1, Zaragoza, 13 de abril de 1930.

1007 M., «Notas de Arte. II Salón de Otoño, II», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de diciembre de 1930, p. 3.

día, fueron los términos más utilizados entonces por la crítica. Formado en canto en París y Roma, había decidido recuperar su afición juvenil a la pintura, dejando constancia temprana de su concepción personal de la misma. Tradicionalmente asociado al foco surrealista aragonés por obras como *Caminos de pintura* (1931) o *Del amor violento* (1932), su auténtica preocupación eran las formas orgánicas de la naturaleza, en cuyo estudio se adentró desde la adolescencia y que llevó a su pintura insistentemente durante toda su trayectoria. Un interés que compatibilizó con la representación de la figura femenina, en cuyo tratamiento se vio cierta relación con Modigliani. Sus obras más oníricas de esa primera etapa, tienen más que ver con el simbolismo de autores como Odilón Redon que con las prácticas del surrealismo internacional. Por cierto que también ofreció una reinterpretación moderna de los tipos tradicionales en obras como *Daniel, el chato* (1930) y algunos dibujos realizados a línea.

En junio de 1931, Mariano Gratal, junto a un grupo de seis artistas —Antonio Margalé, Antonio Blasco, José Gimeno, Mariano Urdániz, Luis Barcelona y Enrique Esteve— ponía en marcha el Estudio Artístico Goya¹⁰⁰⁸. Suponía la creación de un espacio en el que los artistas pudieran estudiar del natural, con modelo vivo, además de un lugar para la colaboración entre sus miembros. Después llegaron las exposiciones, la primera inaugurada en diciembre de 1932, a la que siguieron otras en diciembre de 1933, noviembre de 1934 y enero de 1936. A los socios fundadores se unieron en esos años otros como Cecilio Almenara, Anastasio Alquézar, José Baqué, Alberto Duce, Félix Fuentes, Vicente García, Félix Gazo, Santiago Lagunas, Manuel y Leopoldo Navarro o Antonio Torres Clavero.

Puesto que las actividades organizadas por el Estudio Goya estaban circunscritas únicamente a sus socios, cabe referirse a la *Exposición Regional de Arte Aragonés* como la iniciativa que retomó el espíritu de los Salones, sin ser tal, dado que cambiaron los organizadores, el espacio de celebración y el propio título. Organizada por el recién creado Círculo de Bellas Artes, estuvo auspiciada por la Comisión Permanente de Festejos del Ayuntamiento de Zaragoza y se celebró en la Lonja entre el 20 y el 30 de mayo de 1933. La crítica en pleno saludó que fuera una corporación oficial la que, por fin, tratara de animar el ambiente artístico zaragozano. Buena parte de la organización recayó en el pintor Javier Ciria, secretario del Círculo, que no participó como artista. Contó también con un jurado de admisión formado por José Galiay, presidente de la entidad, José Valenzuela la Rosa, Teodoro Ríos y Francisco de Cidón. Este último, bajo la firma de Zeuxis, en lugar de subrayar las ausencias como había hecho en anteriores ocasiones, prefirió celebrar la alta participación, aunque entre

1008 Entre los estudios sobre esta asociación: *Estudio Goya. 75 Aniversario* [comisario: Arturo Ansón], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

los participantes hubiera un buen número de aficionados¹⁰⁰⁹. Algunos pintores veteranos que habían faltado a la cita de 1931, regresaron en esta ocasión, junto a otros largamente ausentes del medio zaragozano. El problema fue la falta de interés demostrada por los autores más avanzados, como Berdejo, Pelegrín, Acín, Gazo, Corrales o González Bernal.

El conjunto, entre aficionados, jóvenes poco dispuestos a asumir riesgos y viejas figuras, debió de resultar bastante desolador. La ausencia casi total de voluntad renovadora fue subrayada en diferentes reseñas, en algún caso, como el de los hermanos Albareda, con indisimulada satisfacción: «Otra nota curiosa es la ausencia casi absoluta de extremismos de vanguardia; esto puede indicar dos cosas: o que por estas latitudes no llegarán las estridencias o que se van dando cuenta de lo que por el mundo circula y es que van camino de su ocaso los credos “innovadores”»¹⁰¹⁰. Por el contrario, otros, como el cronista de *La Voz de Aragón*, pese a declararse poco afín a las estridencias, supo ver en esto una evidente limitación: «Nosotros, que siempre miramos con prevención ciertos modernismos o actualismos, nos hemos sentido defraudados al recorrer la Lonja y no hallar por parte alguna ni una obra que pueda llamarse nueva»¹⁰¹¹.

Entre los pintores más experimentados estuvieron Joaquín Pallarés, Cayo Guadalupe —fallecido poco antes de la exposición—, Mariano Félez y José Llanas; estos dos últimos hacía tiempo ausentes de las salas zaragozanas. El primero presentó dos de sus característicos paisajes *Rincón de Venecia* y *Calma*; mientras que Llanas, asentado en Calatayud, mostró cinco lienzos: *El tío Garritas*, *Bodegón*, *Noche de luna*, *El Santo Sepulcro* y *Rincón de Calatayud*. En opinión de los hermanos Albareda, fueron lo mejor de la exposición. En este grupo cabe incluir a Juan José Gárate, que envió cuatro obras, dos retratos y dos escenas costumbristas: *Tarde de domingo* y *De vuelta de la fuente*. Incluso los propios Albareda reconocían para entonces lo reiterado de sus propuestas: «Juan José Gárate, maestro de muchos que van pintando por esos mundos de Dios, continúa realizando el simpático programa que hace un cuarto de siglo se trazó, de llevar al lienzo los tipos aragoneses con todo su casticismo». Por cierto que en la sección de escultura, desde diferentes planteamientos, se observaba esa misma pervivencia de los tipos rurales en obras como *Mujer con cántaro* de Enrique Anel, *El tío joto* de Ángel Bayod o *Rapaza* de José Bueno.

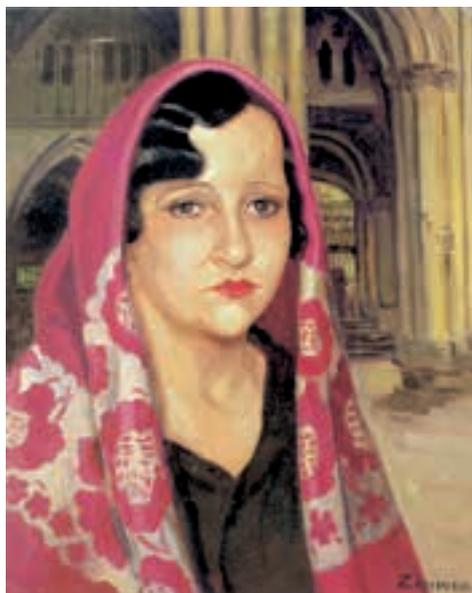
Rafael Aguado Arnal también se mantenía firme en sus intereses, incluyendo el hecho de que Zaragoza, pese a los largos años de residencia en

1009 ZEUXIS, «Exposición Regional de Bellas Artes», *Aragón*, n.º 94, Zaragoza, SIPA, julio de 1933, pp. 134-136, espec. p. 134.

1010 ALBAREDA HERMANOS, «La exposición regional de Arte Aragonés», *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de junio de 1933, p. 2.

1011 P. C. DE C., «En el Palacio de la Lonja. Una visita a la Exposición regional de arte aragonés», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1933, p. 9.

Figura 70. Joaquina Zamora, *Orando*, 1922-1929. Ayuntamiento de Tarazona.



Madrid, siguiera siendo motivo fundamental de su pintura. Como en los cuatro paisajes que presentó: *Otoño*, *Alrededores de Zaragoza*, *Orillas del Canal* y *Reflejos en el río* —«el más sólido y el más decorativo»—, a los que acompañó de un *Bodegón*, «moderno, de excelente gusto», en palabras de Zeuxis. Martín Durbán, por su parte, envió *Paisaje de Ibiza*, y una visión urbana titulada *Fiesta mayor*, ambientada en Barcelona, que tomaba como motivo una feria con sus tiouvivos. Desde *La Voz de Aragón*, se reconocía que estas eran las obras más originales y de «sentido más moderno» de entre las reunidas en la exposición. Los dibujos policromados de León Astruc incluidos en la sección correspondiente apenas llamaron la atención, como tampoco lo hicieron los dos lienzos, *Estudio* y *Orando* [figura 70], de Joaquina Zamora. Esto pese al interés del tipo popular femenino retratado en este último, acorde con las fórmulas de los nuevos realismos. Para entonces, los asuntos regionales habituales en la pintura de sus primeros años, habían dejado paso a una mayor dedicación al bodegón o el desnudo. Sí que mantendría la temática aragonesa en las vistas de localidades como Ansó o Albarracín que realizó en los primeros años treinta, representadas a partir de los juegos volumétricos de sus edificaciones, por lo general, entre calles completamente vacías, silenciosas, que neutralizaban el anecdotismo.

Entre los miembros de la nueva generación presentes en la exposición hay que citar a José Luz, Leonardo Pérez Obis, que había ganado cierta relevancia con las obras presentadas a los últimos certámenes, y Luis Marín Bosqued que exponía por segunda vez tras el salón de 1929. Estos dos últimos, poco después participarían en el Concurso Nacional de Pintura de 1934, dedicado a los trajes regionales. Marín Bosqued lo hizo con

Boda ansotana, que coincidió en asunto con el ganador del certamen, José Aguiar¹⁰¹².

Pero el autor al que la prensa consideró como la revelación de la Regional fue Joaquín Azpeitia, quien, desde Madrid y con apenas diecisiete años, presentó dos estudios de mujer y tres bodegones, en los que Zeuxis subrayó su «tendencia moderna, sin extremismos snobistas». La revista *Aragón* reprodujo uno de sus retratos femeninos, en el que se observa su adscripción a una figuración renovada con ciertos matices constructivos. Los Albareda mostraron su voluntad de que, en el futuro, prescindiera «de sugerencias ajenas», es decir, que moderara su interés por la renovación plástica. Poco más sabemos de este autor, salvo por un artículo de Manuel Abril en *Blanco y Negro* en el que se señalaba su pertenencia a una familia acomodada¹⁰¹³.

El conjunto reunido en la exposición no ofrecía un panorama demasiado optimista de lo que era la plástica aragonesa del momento. Si bien es cierto que tan solo daba una visión parcial de la misma. La juventud artística y literaria más inquieta, agrupada en torno a la revista *Noreste* de Tomás Seral y Casas, no parecía interesada en mirar dentro de la región, sino en aprender con artistas de fuera. De un modo u otro, el cambio generacional era evidente.

En algunos de ellos, como se ha visto, pervivía el tratamiento de los asuntos regionales. No podemos entender esto, pese a la permanencia de determinadas preocupaciones, como una actualización que diera nueva vigencia al lenguaje regionalista. Más bien cabe hablar de la adecuación a una temática bien asentada en el imaginario y los gustos de intelectuales, autores y público. Y, sin embargo, fue el motivo principal en la obra de autores ya citados como Félix Gazo, que supo reinterpretar la región desde perspectivas más actuales. Formado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1922 y 1926¹⁰¹⁴, amplió sus estudios en la ciudad gracias a una beca de la Diputación de Huesca que disfrutó entre 1927 y 1930. Interesado por los tipos de Julio Romero de Torres, profesor en la escuela, comenzó pintando obras como *Maja con mantilla*, para después optar por las fórmulas del regionalismo más expresivo en *Gitana*. Ahora bien, ya en los dibujos de esos primeros años —según la datación propuesta por Manuel García Guatas¹⁰¹⁵—, se observa una nueva con-

1012 *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie* [comisario: Jesús Pedro Lorente], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

1013 ABRIL, M., «Joaquín Azpeitia», *Blanco y Negro*, Madrid, 28 de mayo de 1933, pp. 56-57.

1014 Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (A.E.E.P.E.G.M.), Universidad Complutense de Madrid, Caja 199-2 y 199-3, cursos 1922-23, 1923-24, 1924-25 y 1925-26.

1015 GARCÍA GUATAS, M., «Félix Gazo: Entre la tradición y la modernidad», en *Félix Gazo 1899-1933*, Zaragoza, Diputación de Huesca, 1990, pp. 9-25.

cepción de la figura humana, preocupada por la simplificación geométrica que retomará en trabajos posteriores como *Piropo* o *Calesa*, su cartel para la corrida goyesca de 1927. Declarado admirador del impresionismo, lo reinterpretó a través de pinceladas gruesas, yuxtapuestas de forma expresiva, y con tendencia a utilizar una gama cromática limitada, en paisajes como *Puente de Boltaña*, con el que participó en la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*, *Cañón de Añisclo desde Vió* (c. 1926) y *Ribera del río Ara. Boltaña* (c. 1926). Planteamiento bien diferente es el que ofreció en una obra posterior como *Maja y calesero en la capea* (1929) en la que exploraba las posibilidades de un depurado dibujo afín a las premisas del retorno al orden.

Destacado ilustrador y dibujante dejó en este ámbito algunas de sus mejores interpretaciones de los tipos aragoneses. Realizó tiras cómicas de gran éxito como *Viaje en burro alrededor de Zaragoza*, en colaboración con Alberto Casañal, que fue publicada en *Heraldo de Aragón*. A la que siguió *Aventuras de tres mozas y un chico*. Cabe situar ambas en la esfera de un «neorregionalismo baturro» que, como indicó en su día García Guatas, adaptaba las fórmulas propias del «baturrismo» a la nueva escenografía urbana de los cambiantes años veinte y treinta¹⁰¹⁶.

Además de sus portadas para *Heraldo* con motivo de las fiestas del Pilar, realizó para este medio un cartel anunciador fechado en torno a 1932 en el que volvía a optar por una reducción geométrica en la representación del baturro y la baturra que leen el diario [figura 71]. Más lejos en la exploración de soluciones vanguardistas fue en el cartel para fiestas del Pilar de 1931, a través de un tratamiento plano de las formas que componen las figuras y atracciones de una feria zaragozana. Un lenguaje de reminiscencias postcubistas que modernizaba notablemente un ámbito tan anquilosado como el de los carteles de fiestas. Su prematuro fallecimiento en 1933 puso fin a una trayectoria prometedora.

Como sucedió con Gazo, otros ilustradores activos entre finales de la década de 1920 y la siguiente dedicaron parte de su obra al tratamiento de tipos regionales. Entre ellos cabe citar a Manuel Bayo Marín¹⁰¹⁷, colaborador de *La Voz de Aragón*, en cuyas portadas para fiestas del Pilar se observa el cambio entre la concepción convencional de los tipos baturros que ofreció en 1930 y 1931 y la interpretación avanzada que dio en la de 1933. Una evolución similar a la que se observa en sus propuestas para el concurso de carteles de fiestas. Sin embargo, fueron sus trabajos para la revista madrileña *Crónica* los que le consagraron a nivel nacional. Ilustraciones acordes con el gusto *art déco*, entre las que, además de retratos de

1016 Cfr. *Ibíd.*, p. 16.

1017 VÁZQUEZ ASTORGA, M., *Manuel Bayo Marín (1908-1953)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004; y LABORDA, E., *Bayo Marín: entre luces y sombras*, Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses, 2010.



Figura 71. Félix Gazo, *Cartel anunciador de Heraldo de Aragón*, c. 1932. Heraldo de Aragón.

estrellas de cine, realizó una serie de tipos femeninos con el traje regional entre los que estaban *La aragonesa* y *La ansotana*.

Por cierto que, para esos años, los ilustradores aragoneses contaban con un lugar de exhibición más o menos regular en la organización de los Salones de Humoristas Aragoneses. Puestos en marcha en 1926 por la Agrupación Artística Aragonesa, a imagen de su homónimo madrileño, volvieron a celebrarse en 1930, 1931 y 1932. Allí pudieron verse obras de Ramón Acín, Félix Gazo, Bayo Marín, Luis Sanz Lafita, Marcial Buj «Chas», Ara Burges, Francisco Comps, Luis Teixidor «Teixi», los hermanos Codín, Manolo del Arco, José Borobio, Javier Ciria, Torres Martín o Celia Medina; entre otros muchos.

Para finalizar, en relación a la actividad expositiva de los artistas aragoneses durante la II República, cabe apuntar que por fin se cumplió una de las aspiraciones del regionalismo: la de presentar su obra como un colectivo en otras ciudades españolas. Sucedió en Barcelona en 1935, y en Madrid en 1936; si bien fueron dos iniciativas independientes sin nada que ver entre sí. En realidad, los artistas residentes en Zaragoza no habían

mejorado mucho en su capacidad organizativa, como demuestra el hecho de que una iniciativa propia como la *Exposición de artistas aragoneses a beneficio del Pilar*, que se intentó poner en marcha en 1930, no llegara a celebrarse hasta 1935¹⁰¹⁸.

El *Salón de artistas aragoneses de Barcelona*¹⁰¹⁹ tuvo un origen similar al que motivó el único precedente con que se contaba, la *Exposición de artistas aragoneses* celebrada en el Centro Aragonés de Barcelona en 1916. En esta ocasión era el Centro Obrero Aragonés de Barcelona el que quiso conmemorar la ampliación de su sede con una celebración de este tipo. La organización corrió a cargo del pintor y escultor Eleuterio Blasco, en colaboración con José Aced. Este último subrayó el contenido regionalista de la iniciativa, «una magnífica reivindicación de la espiritualidad aragonesa», dando prueba de «los diversos valores de nuestra tierra en las funciones creativas, en maravillosas plasmaciones que en todo tiempo arraigaron con gran personalidad en el recio temperamento aragonés»¹⁰²⁰.

Obviamente, los artistas mejor representados fueron los vinculados a Barcelona como el propio Blasco, con tres lienzos en los que mostraba «inquietudes por superar su modo expresionista»¹⁰²¹, al decir de Félix Fuentes, y dos dibujos; Vicente Rincón que envió tres paisajes y un bodegón; Martín Durbán con cinco obras, entre ellas el *Desnudo* que había presentado a la Nacional del año anterior; o Cayo Guadalupe. Enviaron obra también Mariano Félez, Ramón Acín, Francisco Cidón, Leonardo Pérez Obis o Vicente García, que remitió *Mallos de Riglos* y *Palacio Episcopal (Tarazona)*. El Estudio Goya prestó una colaboración especial llenando prácticamente una de las salas con trabajos de Almenara, Alquézar, Baqué, Blasco, Fuentes y Gratal. Entre los escultores estuvieron Anel, Bayod, Coscolla o Florencio Cuairán; en la sección de dibujo Ara Burges o Santiago Martínez, y en artes aplicadas Dionisia Masdeu.

Algunos meses después, en marzo de 1936, se inauguraba la *Exposición de artistas aragoneses* de Madrid. Con un año de retraso sobre la fecha inicialmente propuesta por su responsable, el esmalista Germán Gil Losilla. Entre sus principales logros hay que señalar el haber logrado que tuviera lugar en una de las salas del Círculo de Bellas Artes madrileño. La

1018 CASTÁN CHOCARRO, A. y MARTÍNEZ AURED, V., «Una iniciativa (fallida) para la conservación del patrimonio: la Exposición de artistas en beneficio del Pilar (1930-1935)», *Artígrama*, n.º 23, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2008, pp. 639-656.

1019 PÉREZ MORENO, R., «El salón de artistas aragoneses de 1935», *Artígrama*, n.º 28, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 439-452.

1020 ACED, J. «Notas de arte», *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, n.º 146, Barcelona, agosto de 1935, p. 1. Recogido ibídem, p. 444.

1021 FUENTES, F., «Exposición de Artistas Aragoneses en Barcelona», *Aragón*, n.º 122, Zaragoza, SIPA, noviembre de 1935, pp. 198-199, espec. p. 199.

muestra se acompañó de un ciclo de conferencias del que participaron Fernando Castán Palomar, que se ocupó de la obra del pintor Marcelino de Unceta; Ramón J. Sender, que tituló su trabajo *El paisaje aragonés, fondo activo*; José Antonio Ochaita con *Paisaje romántico en Aragón*; y Benjamín Jarnés, que intervino con *La maja y el quitasol*.

La referencia goyesca de Jarnés no era desacertada puesto que Gil Lo-silla, tal vez buscando una mayor visibilidad, arrancó la exposición con tres trabajos del autor. Obras menores e incluso de dudosa atribución: *La sorpresa al campamento*, perteneciente al pintor Gonzalo Bilbao, dos dibujos ecuestres del Conde de San Antonio y *El ajusticiado*, propiedad de Gárate y que debía de estar en venta, puesto que se incluyó su valoración en el catálogo impreso. En la llamada Sala de Honor, acompañaron a Goya otros pintores fallecidos como Unceta, Pradilla y Barbasán. Hubo también obras de Félix Lafuente, Oliver Aznar, Estevan y Gárate. A excepción de las del primero «todas muy siglo XIX, por sus modos y técnica», según planteó el crítico Vegué y Goldoni en *La Voz*¹⁰²². Estuvieron también León Astruc, Mariano Félez, Francisco Cidón, Enrique Vicente Paricio, Leonardo Pérez Obis y Joaquín Azpeitia. Si bien las propuestas más avanzadas vinieron de la mano de un veterano, Santiago Pelegrín, con *Desnudo, Maternidad, Mujer con huevos, Desheredados* y dos naturalezas muertas; y de un recién llegado como Ciria, que presentó *Leda, Aquarium, Floreal y Cabeza de mujer*. A todos ellos hay que sumar las esculturas de Bueno, Burriel, Anel, Aventín o Bayod y algunos trabajos de «arte decorativo» entre los que se agruparon dibujos, fotografías (de Ricardo Gárate), esmaltes, hierros forjados o encuadernaciones.

Fuera de la exposición quedaron autores aragoneses residentes en la capital como Aguado Arnal, Díaz Domínguez o Julio García Condoy, por no hablar del grupo de los surrealistas. El conjunto, bastante pobre, llevó a concluir a Vegué: «Aragón, artísticamente, es mucho más considerable de lo que parece en la Exposición aquí reseñada».

Últimas expresiones del regionalismo plástico: Marín Bagüés y Aguado Arnal

En su crónica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, José Valenzuela la Rosa ratificaba el final de las escuelas regionales:

Nuestros paisanos andan sueltos por el mundo como todos sus colegas. Los rasgos que definían escuelas regionales como la valenciana, la catalana, la andaluza y la vasca, van desapareciendo por completo. Con tanta más razón tenían que perderse esos rasgos comunes entre los aragoneses, cuando no puede afirmarse que haya existido nunca escuela aragonesa. Y ahora que se tiende

1022 A. V. y G., «Las artes. Exposición de Artistas Aragoneses en el Círculo de Bellas Artes», *La Voz*, Madrid, 18 de marzo de 1936, p. 2.

a la universalidad y que se huye del natural como de la peste, claro es que no pueden subsistir los «hechos diferenciales»¹⁰²³.

Quien había iniciado el debate lo daba por terminado tres décadas después, certificaba el fracaso del empeño y dejaba constancia de que los derroteros artísticos que dominaban en ese momento eran otros bien distintos, fundamentados en la universalidad en lugar de en la peculiaridad.

En su dimensión política, las ideas regionalistas mantenían cierta vigencia e incluso pudieron cobrar fuerza gracias a las posibilidades que ofrecía el nuevo contexto sociopolítico derivado del régimen republicano. Sin embargo, la plástica, y el discurso teórico que la acompañaba, habían seguido otros derroteros. Más allá de casos muy concretos como el de la pintura gallega y su identificación con el nacionalismo¹⁰²⁴, y pese al referido mantenimiento de los asuntos regionales entre determinados miembros de las nuevas generaciones del que daban prueba acontecimientos como el citado Concurso Nacional de Pintura de 1934, cada vez resultaba más difícil identificar la obra de estos autores con las aspiraciones del regionalismo.

Pese a todo, en el ámbito aragonés todavía cabe referirse a algunas obras realizadas en la década de 1930 que marcaron un momento determinante en la trayectoria de dos pintores regionalistas: Francisco Marín Bagüés y Rafael Aguado Arnal.

Como se ha podido ver, Marín Bagüés permaneció ajeno al ambiente artístico local y nacional durante la década de 1920. Su obra únicamente formó parte de algunas exposiciones internacionales como *Spanish Paintings* celebrada en la Royal Academy de Londres entre 1920-1921 o en la exposición de artistas girondinos y aragoneses celebrada en Burdeos en 1928, no tanto por iniciativa propia como por invitación expresa de los comités de selección. Su actividad profesional, más allá de posibles recaídas consecuencia de su crisis mental, estuvo centrada en su trabajo como pintor restaurador del Museo Provincial de Zaragoza, incluyendo algunos desencuentros con su Junta¹⁰²⁵.

Mientras tanto, apenas practicó la pintura, y se refugió en el grabado y el dibujo. Desde finales de la década anterior había dejado buenas muestras de su pericia técnica a través de una serie de aguafuertes de inspiración simbolista: *Dos mujeres desnudas con niño* (c. 1918), con claros matices expresionistas; *El príncipe encantado* (1919), *La nave de Petrarca* (1918-1920), del que realizó también una magnífica versión al óleo sobre cartón;

1023 VALENZUELA LA ROSA, J., «Observaciones. Una visita a la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de junio de 1932, p. 1.

1024 CASTRO, A. X., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992.

1025 GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, pp. 91-93.

Crimen en la noche (1918-1920); *Vencedor* (c. 1920) y al menos dos paisajes¹⁰²⁶. Algo después cabe fechar una serie de dibujos a la pluma y tinta china en que recogió diferentes momentos de la vida rural bajoaragonesa pensados seguramente para editar en forma de grabado: *Preparando boda* (1921-1923), *Bautizo* (1923), *Aguaitando* (1921-1923), *Guiñote* (1921-1923), *Entierro* (1921-1923) y *Jota* (1921-1923). Se trata de las únicas escenas costumbristas realizadas por Marín durante toda esa década, en la que se apartó del asunto al que había dedicado algunas de sus mejores obras. Alejado de estos motivos, su limitada producción pictórica de aquellos años, se dedicó al bodegón —en una serie de composiciones que recuerdan vivamente a las que Aguado Arnal estaba realizando por entonces— y el paisaje.

Es en este último género donde introdujo mayores novedades plásticas, concretamente en dos obras realizadas durante la segunda mitad de la década: *Vista de la catedral de León* (1926), como apunta García Guatas deudora de *La Cité* (1909) de Robert Delaunay¹⁰²⁷, y *El Gallopuente* (*Castelserás*) (1928), construido a base de grandes manchas de pintura y con equilibrado estudio cromático. Un planteamiento diferente es el seguido en *Mujer con abanico* (1928), la única baturra, que sepamos, pintada por el pintor en esos años, resuelta con una atractiva sencillez, limitando los detalles tanto en el paisaje como en la figura, que aparece cubierta por un mantón monocromo realizado con amplias pinceladas.

Para entonces, al tiempo que retomaba la práctica pictórica, se planteaba también su regreso a la actividad expositiva. Un nuevo impulso que, según señala García Guatas, llevó al autor a acariciar la idea de abandonar su aislamiento creativo, solicitando una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para viajar al extranjero¹⁰²⁸. Algo después, envió tres obras al Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado organizado por el Círculo de Bellas Artes en 1931: *Las tres edades* (1919), *Bodegón con cafetera* y *Media figura*. De nuevo optaba por una cita de relevancia nacional en lugar de implicarse en alguna de las exposiciones organizadas en Zaragoza en esos años. Una actitud en la que insistió años después al enviar *La jota* (1932) [figura 72] al Concurso Nacional de Pintura, organizado en 1934 por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Lamentablemente, supuso un nuevo fracaso, puesto que su envío pasó completamente desapercibido, no solo no resultó premiado sino que

1026 BUENO PETISME, B., «La intimidad en el grabado de Francisco Marín Bagüés: Lo simbólico como lenguaje plástico», en LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (eds.) y ARCE, E. y CASTÁN, A., (coords.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 329-338; y BUENO PETISME, M. B., *Actualidad de la gráfica en Aragón. El grabado en Zaragoza durante el siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

1027 GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, p. 104.

1028 *Ibidem*, p. 120.



Figura 72. Francisco Marín Bagüés, *La jota*, 1932. Ayuntamiento de Zaragoza.

tampoco despertó comentario alguno entre la prensa especializada. Para ese momento las referencias al futurismo y el cubismo contenidas en esta obra ni suponían una novedad ni podían generar escándalo alguno. De modo que cuando se contestó el triunfo de José Aguiar, reivindicando propuestas de mayor modernidad como las presentadas por Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio o Rosario de Velasco, lo que se defendía eran las posibilidades de la nueva figuración de herencia clasicista —de la que, en realidad, también Aguiar participaba— y que, además, respondía mejor a la temática del concurso: la representación de trajes regionales a tamaño natural. Nadie reparó en los logros de Marín Bagüés al tratar de renovar el asunto regional a partir de procedimientos tomados de las primeras vanguardias.

El regreso de Marín Bagüés a la temática costumbrista suponía un magnífico broche final para la pintura regionalista. A la hora de representar un tema tan trabajado como el del baile tradicional, el autor optó por centrarse en la representación de la agitación y el movimiento, recuperando algunas de las fórmulas aprendidas durante sus viajes a Roma y París, con las que, hasta el momento, apenas había experimentado. La composición general de la escena retomaba la utilizada en un pequeño lienzo *Jota en*

un patio, fechado por García Guatas hacia 1915, que volvió a utilizar en el citado dibujo *Jota* (c. 1923) en el que, si bien algo tímidamente, ya se servía de la repetición de las formas y líneas en manos y pies para representar el movimiento de los bailarines. Algo que desarrolló en el lienzo definitivo, aplicando decididamente recursos tomados del futurismo para dar una sensación general de dinamismo.

En el fondo, Marín Bagüés incluyó una magnífica vista de Zaragoza en la que la ciudad adquiere un aspecto mucho más moderno del que había recibido hasta el momento, no solo por estar resuelta a partir de una reducción geométrica propia del neocubismo, sino también por el protagonismo que se otorga a las naves industriales y no solo a la zona agraria de su entorno. Similar tratamiento utilizó en la naturaleza, las nubes y las figuras, que presentan un aspecto constructivo, de porte escultórico, acorde con los intereses de Marín durante esos años. Así se puede ver en un dibujo apenas conocido, *Muger* [sic] (1933), en el que el rotundo desnudo que se asea en una fuente en mitad de un campo abierto, se relaciona con el fondo del mismo modo en que lo hacen las figuras de *La jota*. Con esta obra, en definitiva, se cumplían definitivamente las aspiraciones expresadas por Valenzuela la Rosa desde el comienzo de siglo, dando lugar a una perfecta fusión entre la inspiración aragonesa y la modernidad plástica.

En esos mismo años, el Centro Mercantil de Zaragoza, se enfrentaba a una nueva intervención arquitectónica en la que se vio implicado el pintor Rafael Aguado Arnal dando lugar a otra de las obras más destacadas del ocaso de la pintura regionalista aragonesa. En 1928 la institución había aprobado una memoria en la que se apuntaban las necesidades de ampliación de su edificio del Coso. Se convocó un concurso que fue resuelto a principios del año siguiente, del que fue ganador el proyecto presentado por Francisco Íñiguez, junto a los madrileños Marrero y Sala¹⁰²⁹. La intervención de Íñiguez, realizada finalmente en solitario, llevó a la construcción de un nuevo Salón de Fiestas, cuyas obras se iniciaron en 1932. El salón, que recibió una decoración *art déco*, se completó con el encargo de cinco esculturas de carácter alegórico y llevó a la adjudicación de tres trabajos al pintor Aguado Arnal.

Los dos primeros se derivaron de la transformación del Salón Rojo. Entre este y el Salón de Fiestas quedaba un espacio intermedio, sin luz natural, que llevó a abrir una vidriera en uno de los muros del primero, de modo que llegara luz desde los grandes ventanales que daban al Coso. Para ello, se tuvo que trasladar la pintura de Díaz Domínguez que ocupaba esa pared, *Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, y sustituirlo por una vidriera. A los lados de esta se colocaron dos lienzos que se adaptaban a su diseño escalonado, pintados por Aguado y que ya estaban

1029 MARTÍNEZ y RIVAS, *El Centro Mercantil...*, op. cit., p. 31.

colocados en noviembre de 1934¹⁰³⁰. Ambos recogían uno de sus temas más habituales: el río Ebro a su paso por Zaragoza. Tomados ambos desde la orilla izquierda, enmarcados por árboles y con la presencia de barcas, el de la izquierda muestra el puente de Piedra y el otro la iglesia de San Juan de los Panetes. El espacio que los separa, ocupado por la vidriera, se correspondería con la zona ocupada por La Lonja, el actual Ayuntamiento y el Pilar.

Pero el gran encargo que recibió Aguado fue la realización de un gran lienzo de más de tres metros y medio de alto por siete metros de ancho, que cubriera el fondo del escenario del Salón de Fiestas. Representa la *Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura*, en alusión, como ya sucedía en el zaguán de entrada, al carácter de la entidad. El boceto fue aprobado por la Junta del Mercantil el 9 de julio de 1934, y debía de estar prácticamente concluido en noviembre de ese año cuando se abonó su importe al pintor¹⁰³¹. Se aprovechó también en esas fechas para que Aguado ejerciera como restaurador de algunas obras del Mercantil.

Aguado Arnal venía trabajando desde principios de esa década en un nuevo acercamiento a la figura humana y a los tipos rurales que le sirvió para enfrentarse al asunto elegido para el fondo de escenario. En la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1930 había obtenido una tercera medalla por su obra *Acarreo* [figura 73], un lienzo de dos metros de largo que pasó a engrosar los fondos del Museo de Arte Moderno. Recoge el momento en que unos hombres colocan una carreta a una pareja de bueyes, dos figuras anónimas sin rasgos definidos ni un atuendo característico. Lejos quedaba la querencia por realizar un retrato tipológico, con cuidada atención a las vestimentas tradicionales, de la que había participado durante la década de 1910. Era el esfuerzo, el trabajo anónimo y cotidiano de figuras sin adscripción geográfica concreta lo que interesaba, así como la identificación entre el hombre y la tierra que trabajaba. Del mismo modo que sucede en otras obras de ese momento como *La siega* (c. 1933), que quedó en la colección del Círculo de Bellas Artes madrileño tras la exposición que Aguado Arnal realizó en sus salas en marzo de 1933.

José Francés, principal valedor del trabajo de Aguado, se ocupó de la exposición desde las páginas de *Nuevo Mundo* afirmando: «Aguado Arnal es uno de los pintores más sensibles y honestos del momento actual. Su pintura se difunde en tiernas modulaciones, en voluntario minorismo tonal, en una aparente afonía cromática que realmente responde a dulzura de expresión»¹⁰³². Como adalid que había sido de la pintura regional, Francés

1030 *Ibídem*, p. 185. Documento 268, 13 de noviembre de 1934.

1031 *Ibídem*, p. 182-183; y p. 185.

1032 FRANCÉS, J., «La Semana Artística. Los paisajes de Aguado Arnal», *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de marzo de 1933, pp. 24-25, espec. p. 24.



Figura 73. Rafael Aguado Arnal, *Acarreo* (boceto), 1930. Colección particular.

no dudó en recurrir a la adscripción geográfica de Aguado a la hora de definir su pintura, interpretando en qué medida se ajustaba esta a la idea establecida de lo aragonés:

Aguado Arnal es aragonés. Predominan en su obra las alusiones paisistas [sic] a Zaragoza. Y, sin embargo, nada más lejos del recio desgarro naturalista de la *Jota*, como norma estética, que sus cuadros de rabaleros y ribereños. Es un Ebro lueño [sic] de las coplas baturras, pero no despojado de su encanto fresco y romántico. El artista le canta con suave delicadeza, con tierno fervor; le descubre en piedras, arboledas, cielo y agua, acordes donde la luz no necesita deslumbrar ni el color hacerse grito.

Entre las obras expuestas pudo estar *Desnudos en la orilla del Ebro* (1932), que el autor había presentado a la Nacional del año anterior y en la que mostraba un nuevo interés por la figura humana. En esta ocasión la habitual visión de la margen izquierda a su paso por Zaragoza se convertía en el marco para el estudio de dos desnudos femeninos dispuestos en primer plano. Se sumaba así a un asunto habitual en ese momento que, en el contexto aragonés, habían venido trabajando autores como Pelegrín o Berdejo. Los nuevos lenguajes figurativos desarrollados a partir de la década de 1920 habían dejado huella en su pintura; tal y como muestran también algunos de los retratos que realizó en ese momento.

Además de paisajes zaragozanos, Aguado expuso también vistas tomadas en los alrededores de Madrid y en Vasconia. A su estrecha vinculación con esta última región cabe achacar la influencia que ejercieron en su

pintura determinados artistas vascos por esos años. Especialmente la de Aurelio Arteta en obras como *Puente viejo de Ondárroa*, que conocemos a través de reproducciones. Si bien el caso más evidente es el de la propia *Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura*, cuyo referente estaba en la decoración que Arteta realizó para la sede del Banco de Bilbao en Madrid entre 1922 y 1923. Así, las mujeres situadas en primer término, alusivas a la Agricultura, recurren directamente a los tipos del vasco, como la que apoya un cesto en su cadera que prácticamente repite el modelo del fresco titulado *La recolección*. De este tomó también parte de la composición, con una figura agachada y otra que eleva sus brazos. La pareja de bueyes que completa la alegoría, aunque ya había sido utilizada por Aguado en *Acarreo*, también aparece en *El sembrador* de Arteta. En el lado contrario, la Industria, representada por un grupo de hombres que levantan una estructura en un espacio enmarcado por chimeneas, recuerda frescos como *La mina* o *Los descargadores*. Los altos hornos bilbaínos, más que la industria agroalimentaria aragonesa, parecen inspirar la escena. En cualquier caso, los tipos masculinos utilizados se corresponden perfectamente con los que Aguado trabajaba en sus obras de menor formato. Figuras sin rostro, hombres anónimos absortos en el trabajo.

Pese a mostrar algunos desajustes compositivos, podemos señalar la *Alegoría* de Aguado como la última gran obra del regionalismo aragonés. De hecho, sus propias características marcan perfectamente el momento final del lenguaje. Atendiendo solo a las propias ciclos decorativos del Mercantil, si en el primero Díaz Domínguez realizaba una exaltación directa de la ciudad de Zaragoza, y en su segunda intervención el casticismo del conjunto se diluía entre referentes aragoneses, andaluces y goyescos; el gran lienzo de Aguado, marca una total superación del referente concreto. Alejado también del simbolismo mitológico utilizado en la alegoría que Lafuente había ideado para el zaguán, la exaltación del trabajo, el emprendimiento y el progreso no necesitaba, para esas fechas, de una referencia directa al contexto local. Tanto era así que el Comercio aparece representado a través del tráfico marítimo. El aragonesismo, todavía activo en el discurso intelectual del momento, había descartado, por fin, la referencia obligada al calzón y la faja.

En guerra

La violencia desencadenada en todo el territorio nacional a partir del golpe de Estado de julio de 1936 sesgó vidas, truncó trayectorias y marcó caracteres. Los artistas, estuvieran implicados políticamente o no, se vieron inmersos en el conflicto, condicionados en ocasiones por el lugar en que se encontraban cuando se inició. Así, con Zaragoza convertida en capital de la retaguardia, se mantuvo en un primer momento una actividad artística encaminada a la recaudación de fondos en apoyo del bando Nacio-

nal. Con este motivo se organizaron sendas exposiciones en septiembre y noviembre de 1936. También se siguió adelante con la celebración del *XI Salón Internacional de Fotografía*. En las primeras participaron autores como Vicente García, Francisco Cidón, José Galiay o Marín Bagüés, que volvía a concurrir, veinte años después, en una muestra celebrada en su ciudad. Entre los participantes de menor edad estuvieron Cecilio Almenara, Salvador Martínez, Félix Fuentes, Mariano Gratal, Leonardo Pérez Obis o Anastasio Alquézar.

Alberto Duce, Guillermo Pérez Bailo o José Baqué Ximénez, colaboraron con campañas de propaganda civil y patriótica como el diseño de carteles para el *Día del plato único*, la campaña *Frente y Hospitales* y la *Lotería Patriótica de Zaragoza*; según recogió García Guatas¹⁰³³. En la misma ciudad en que la violencia política actuaba contra otros, como Federico Comps, que con apenas veintiún años fue asesinado al poco de comenzar la guerra.

De los autores que habían participado activamente del regionalismo plástico, Marín Bagüés era el único que permanecía en Zaragoza. Fueron años difíciles en los que apenas recibió algunos encargos de retratos, de modo que continuó trabajando en sus diseños para la decoración del Pilar. Llevaba desde 1934 realizando bocetos, cuando el cabildo había pensado la posibilidad de aprovechar las obras de restauración en marcha para decorar algunas bóvedas del templo. Pero la obra más relevante que realizó en este periodo fue *Los placeres del Ebro* (1934-1938). Se trata de una visión del ocio veraniego desempeñado en torno al Ebro y el Centro Naturista Helios que llevó al autor varios años de estudios. En una composición general de marcado carácter decorativo, se inscriben cuerpos masculinos resueltos a partir de angulosas formas geométricas, con fuerte sentido escultural. Una escena idílica que nada tenía que ver con la dramática situación que se estaba viviendo en España cuando fue finalizada.

Entre los autores aragoneses residentes en Madrid, el final más trágico lo vivió Justino Gil Bergasa, propietario de una fábrica de alfombras en la que se vivió un alzamiento obrero vinculado al sindicato CNT que acabó con su vida. Juan José Gárate, que logró sobrevivir en la capital y probablemente siguió trabajando en la medida que le fue posible, falleció tras ser atropellado por un tranvía poco después del final del conflicto. En Madrid residía también Manuel León Astruc, si bien ignoramos su paradero durante esos años, en los que probablemente subsistiera gracias a su habilidad para la realización de retratos al carboncillo y pastel en los que había centrado buena parte de su actividad.

Julio García Condoy, por su parte, había sido nombrado pintor restaurador del Museo Naval en septiembre de 1925; momento a partir del cual

1033 GARCÍA GUATAS, *Francisco Marín...*, *op. cit.*, p. 132.

se desentendió del ambiente artístico aragonés y también del madrileño. Si bien, según relataba Luis Torres algunos años después, continuó realizando retratos en los que se dejó influir por las tendencias en boga: «La escuelas modernas metían demasiado ruido para que un pintor joven no se dejase arrastrar por ellas. Los retratos de 1920 y 1930 son más desenvueltos, más intencionados, más pictóricos; pero menos íntimos y espirituales»¹⁰³⁴. Pero el grueso de su producción estuvo ligada a su labor en el museo, cuidando las piezas y completando las colecciones con sus propias creaciones. Así, realizó una importante cantidad de retratos de carácter histórico dedicados a personalidades relacionadas con la armada: capitanes de navío, guardiamarinas, brigadieres, pilotos de nave, vicealmirantes, capitanes generales de la Armada, tenientes de navío, almirantes o coroneles; además de otras figuras vinculadas de diferente modo al ámbito naval como cosmógrafos, intendentes, ministros, marqueses o reyes. Monótonas recreaciones de carácter historicista en las que se ocupó hasta el final de su vida. Como el mismo Torres reconocía: «ha perdido muchos años de su gran temperamento de retratista pintando para vivir. Pintura de ensayo: restauraciones, imitaciones, copias. La técnica de todas las épocas no tiene secretos para él: pero no le queda así tiempo para pintar lo suyo»; para concluir: «es otro gran pintor aragonés que se puede perder».

No tenemos datos seguros sobre el modo en que le afectó la Guerra Civil. Al parecer, debía de estar bien posicionado dentro del Ministerio de Marina al que pertenecía el museo. E incluso algunos de sus descendientes recuerdan que pudo ser evacuado a Barcelona con motivo del conflicto. Pero, mientras que su hermano Honorio tuvo que vivir el exilio, lo cierto es que, tras la victoria franquista, Julio García Condoy mantuvo su puesto en el Museo Naval.

También residía en Madrid Rafael Aguado Arnal, aunque debía de encontrarse por entonces en el Norte. En julio de 1937, expuso un retrato del general Mola en Pamplona, si bien debió de pasar la mayor parte de la guerra en la localidad vasca de Motrico. Allí tomó diferentes visiones de sus calles afines al interés del autor por las representaciones atmosféricas, los rincones urbanos y los tipos ocupados en sus labores cotidianas. Fuera de su ciudad habitual, Barcelona, se encontraba también Vicente Rincón, que vivió durante esos años en Santanyí (Mallorca), donde estaba de vacaciones cuando estalló el conflicto. Allí permaneció pintando los paisajes de la isla, parte de los cuales expuso en el Cercle de Belles Artes de Mallorca en octubre de 1939.

Más difícil fue el periplo vivido por Ángel Díaz Domínguez. Al parecer, según recuerdan sus descendientes, la guerra le pilló lejos de su familia, por lo que tuvo que viajar hasta reunirse con ella. Mientras tanto, su do-

1034 TORRES, L., «Los discípulos del gran maestro...», *op. cit.*

micilio de Madrid fue quemado y allí se perdió parte de su producción artística. En esos años debió de pintar al menos una serie de tres pinturas ambientadas en espacios ferroviarios, tal vez inspirados por su propio viaje. En ellas se observa cómo el negro y las tonalidades oscuras se apropiaron de su paleta para retratar una España oscura, siempre nocturna. Tanto en *Viajeros de tercera* como en *Sala de espera*, figuras anónimas, sin rostro, parecen aguardar, resignadas, el desarrollo de los acontecimientos. Mientras que en *El candil* una guardavías observa marchar el tren junto a sus dos hijos. Una robusta figura femenina para la que Díaz volvía a tomar como referente *La aguadora* de Goya.

Pero las referencias directas a la guerra las encontramos en sus dibujos, realizados a lápiz y, en algunos casos, pasados después a tinta. Unos y otros dejan ver el característico trazo del autor, que construye formas y claroscuros a partir de líneas paralelas. Algunos recogen escenas tomadas en el propio frente de batalla, como *Soldado bajo la lluvia*, *En la trinchera*, *Frente de batalla*, *Tanque y cadáveres* [figura 74], *Retirando a los caídos*, *Cargando al compañero* o *Los caídos*. Mientras que otro grupo refleja el modo en que esta afectó a la población civil, que en *Tras la batalla*, aparece como testigo mudo de la retirada de cuerpos; en *Llegando al hospital*, asiste al traslado de los heridos; y en *Racionamiento*, espera ordenada, ante la mirada de un soldado, el alimento. Las mujeres de *Bombardeo* se cubren ojos y oídos mientras tratan de proteger a sus hijos. Al igual que en los dibujos de otros autores españoles que retrataron asuntos similares, como Horacio Ferrer, Arturo Souto o Restituto Martín Gamo, Díaz Domínguez recurre a las fórmulas del llamado «realismo bélico», para dejar constancia de los acontecimientos¹⁰³⁵. Ante la crudeza de los momentos retratados, optó por un sobrio clasicismo en la representación de vivos y muertos, esculturas atrapadas en un contexto de violencia.

Otro grupo de autores mostró un compromiso activo con la causa republicana. Ramón Acín, sin embargo, no tuvo oportunidad de hacerlo. Su intensa actividad política anterior hizo que fuera fusilado en Huesca el 6 de agosto de 1936. Algunos días después, su mujer, Conchita Monrás, corrió la misma suerte. Su amigo Miguel Viladrich, sí que pudo refugiarse en Barcelona. Allí participó en algunas exposiciones como los *Salones de Tardor* de 1937 y 1938, y cedió obra para que formara parte de la fallida subasta a beneficio de las víctimas del franquismo que debía celebrarse en México. Su producción de esos años no es abundante, pero sí significativa. Toda ella marcada por el conflicto. Retrató a su sobrino Miguel Vilá, desaparecido al poco de iniciarse la guerra, también a sus hijos mayores, Jorge y Wifredo, ambos con casco y armados, y también al menor, Alberto,

1035 ESCUDERO GRUBER, I., «La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española», en: ARCE, CASTÁN, LOMBA y LOZANO, *Simposio Reflexiones...*, op. cit., pp. 445-460.



Figura 74. Ángel Díaz Domínguez, *Tanque y cadáveres*, 1936-1939. Colección particular.

con gorro de miliciano. Si bien su obra más relevante es *El héroe del Ebro* [figura 75], imagen de un soldado desnudo, ataviado únicamente con su casco, bajando por el río en barca, con la bandera republicana y algunos proyectiles a su lado: visión trágica, en su serenidad, de lo que estaba sucediendo. La otra cara de los desnudos que había ambientado Marín Bagüés en ese mismo río. Después, el exilio definitivo en Buenos Aires.

Una suerte similar sufrió tras la guerra Martín Durbán, en su caso en Venezuela. Antes, había colaborado desde Barcelona con el bando republicano en labores de propaganda, siendo nombrado en agosto de 1936 comisario delegado de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de Barcelona. Realizó carteles como *10 articles de primera necessitat* en el que renuncia a cualquier intencionalidad plástica para favorecer la claridad del mensaje. Más reconocible es su estilo en *Ajut permanent a Madrid*, en el que aparece su particular tratamiento de la figura en una composición especialmente expresiva. Como ilustrador colaboró con revistas como *Treball*, *Meridiá*, *Armas y Letras* y *El mono azul*. Si poco antes de estallar la guerra formó parte de la exposición *L'Art Espagnol Contemporain* celebrada



Figura 75. Miguel Viladrich, *El héroe del Ebro*, c. 1938. Ayuntamiento de Fraga.

en el Jeu de Paume de París, durante el conflicto pudo visitar la *Exposición Internacional de París* de 1937, que analizó en una entrevista concedida a *Mi revista* en septiembre de ese año, en la que también afirmaba: «Hay que tener en cuenta que la guerra y la revolución ejercen su influencia sobre las artes, tanto en contenido como en estilo»¹⁰³⁶. Un recuadro añadido en un lateral del artículo informaba de que el pintor había sufrido un grave accidente automovilístico en el que había perdido un ojo. Su pintura no permaneció ajena al drama que se vivía, como demuestra *Mujer con niños* (1938); si bien fue una obra anterior, *Rapaz* (1930), la que le reportó el primer premio en la *Competición de Otoño* de diciembre de 1938, poco después de haber participado también en el *Saló de Tardor* celebrado en octubre de ese año.

Escaso espacio dejaba la dramática situación que se vivió durante la Guerra Civil para reivindicaciones regionales, exaltaciones folcloristas o paisajes de tintes pintorescos. Por no hablar de que, como ya apuntamos, el regionalismo plástico había agotado buena parte de sus posibilidades,

1036 GÓMEZ, E., «De Arte. Martín Ramón Durbán», *Mi Revista*, Barcelona, 1 de septiembre de 1937.

insistiendo en muchos casos en la repetición de fórmulas agotadas. Su estudio más allá de la década de 1920 se debe al interés por completar la trayectoria de sus principales representantes o, en los mejores casos, observar el modo en que estos supieron reformular algunos de sus planteamientos a partir de las lecciones aprendidas de los realismos de nuevo cuño. Además, claro está, de apuntar el modo en que la nueva generación, formada en ese ambiente de debate identitario y gusto constumbrista, dialogó con esta temática.

Tras la guerra, los géneros tradicionales y las fórmulas académicas se impusieron en el ambiente artístico nacional. El paisaje, las visiones del mundo rural, los tipos tradicionales o las escenas folclóricas se ajustaban perfectamente al nuevo contexto social y político impuesto por los vencedores. Eso sí, despojados de cualquier atisbo de reivindicación identitaria que pudiera entenderse como contraria a la unidad de España. De entre los autores aragoneses que nos han ocupado, aquellos que sobrevivieron y quedaron en España, todavía permanecieron en activo, pese a que poco de novedoso pudieran ofrecer en sus trabajos. Tanto Marín Bagüés, como algunos de los aragoneses que habían abandonado la ciudad, Díaz Domínguez, Aguado Arnal, García Condoy..., volvieron a exponer en Zaragoza; en muestras colectivas o individuales. La crítica, en ocasiones la misma que asistió a su maduración como artistas, recordaba sus logros pasados y disfrutaba con sus nuevas propuestas. Pero el momento era otro bien distinto y también lo fueron sus protagonistas. No habría estado de más recordar la pregunta que José Valenzuela la Rosa se había formulado en 1905:

¿Piensan acaso los que sienten odio hacia los modernos procedimientos que el arte y la belleza no han de tener otros medios de expresión que los definidos hace cuarenta años?

¡Compadezcamos a los que no sienten en torno suyo el eterno evolucionar de las ideas!¹⁰³⁷.

1037 VALENZUELA, *op. cit.*, 1905, p. 235.

ARTISTAS



Félix Lafuente (Huesca, 1865 – 1927)

Pintor, escenógrafo, ilustrador, decorador y profesor de dibujo de origen oscense. Tras su primera formación en Huesca, se trasladó a Madrid hacia 1884 donde estudió en la Escuela de Artes y Oficios; en parte gracias a una beca de la Diputación de Huesca que solicitó en 1889. Paralelamente trabajó en el taller del pintor escenógrafo Giorgio Busato y, después, compartió taller con Amalio Fernández. Años después, retomaría esta actividad en Zaragoza, donde creó una «sociedad artística» en 1914 junto a Ambrosio Ruste.

Regresó a Huesca a finales de 1893 para ocupar una cátedra de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza, arrancando así su prolija actividad docente. Pintó en esos años paisajes de los alrededores de Huesca y vistas urbanas, además de algunas escenas costumbristas. Colaboró con el arquitecto Telmo Lucas ilustrando a la acuarela el proyecto de un nuevo matadero público para la ciudad en 1900 y, junto al arquitecto José Benedicto y el pintor Ramiro Ros Rrafales, realizó los arcos construidos para la visita de Alfonso XIII a Huesca en septiembre de 1903.

En esos años empezó a ser conocido también en Zaragoza. Realizó el cartel de fiestas del Pilar de 1901, ocasión que aprovechó Dionisio Lásuén para pedirle que se trasladara a la ciudad para «pintar decoración». También ilustró diplomas encargados por el Ayuntamiento y la Diputación para personalidades como Ramón y Cajal, Segismundo Moret o Lorenzo Moncada, y comenzó a colaborar con *Heraldo de Aragón* en el verano de 1904; labor en la que continuó hasta 1908.

Hacia 1905 fijó su residencia en Zaragoza donde permaneció alrededor de una década. Fue entonces cuando los duques de Villahermosa le encargaron cinco grandes telas alusivas al Quijote para decorar su palacio y que sirvieron para conmemorar el tercer centenario de la publicación del libro. Desde principios de siglo sus ilustraciones y diseños para interiores incorporaron motivos propios del modernismo. Algunos los mostró, junto a dibujos de flores y escenografías, en la Hispano-Francesa de 1908, muestra para la que también diseñó el cartel y en la que obtuvo una medalla de oro.

En esos años fue maestro de pintores como Rafael Aguado Arnal, ilustró portadas de libros para Alberto Casañal (*Fueros de la carne*, 1909) y Sixto Celorrio (*Jotas*, 1912), y colaboró con Manuel Bescós en el diseño del mausoleo de Joaquín Costa en el cementerio de Torrero. Junto a Antonio González, fue el responsable de las clases de modelo vivo puestas en marcha por la Sección de Artes del Ateneo en 1912. Ese mismo año, sus obras destacaron entre las presentadas a la *Exposición Regional*. El reconocimiento de que gozaba en el medio local le permitió hacerse cargo de la decoración del zaguán de la sede del Centro Mercantil.

Una enfermedad degenerativa le hizo regresar a Huesca hacia 1916, donde de nuevo abrió un taller en el Coso Bajo y volvió a impartir clases de dibujo y pintura. Poco a poco tuvo que abandonar la pintura aunque, cuando la salud se lo permitía, todavía impartía clases en 1920. La enfermedad trajo consigo problemas económicos, razón por la que Ramón Acín, su discípulo predilecto, y el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón trataron de ayudarle organizando una exposición en el Círculo Oscense en el verano de 1925. Después se vio en el Mercantil de Zaragoza. Falleció en 1927, recibiendo un cálido homenaje por parte de la prensa oscense.

La pintura de Félix Lafuente muestra un estricto dominio de las premisas del realismo finisecular en obras como *Patio de museo* (1896) o *El taller de modistas* (1897), que envió a la Nacional de ese año. Al mismo tiempo, realizaba otra serie de trabajos que oscilaban entre el uso de una pincelada breve propia de la escuela de Barbizon, como *Puente de tablas sobre el Isuela* y composiciones muchos más libres en su disolución de las formas como *Coso Bajo* o *La Torrereta*. En paisajes como *Los Mallos de Riglos desde Murillo de Gállego* y *Los Mallos de Riglos desde la Ralla*, ambos de 1904, o su vista del *Casino de Huesca* (1913), supo fusionar ambas tendencias.

Ya en la década de 1910, se adentró en las premisas del regionalismo, más que a través de la *Aragonesa* que presentó en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* (1916), en el conjunto decorativo *Ansotanos* del Casino de Huesca. Su capacidad para asimilar nuevos lenguajes llevó a Ostalé Tudela en 1916 a situarle entre el grupo de los jóvenes artistas aragoneses, cuando en realidad pertenecía a la generación anterior.

Juan José Gárate (Albalate del Arzobispo, Teruel, 1870 – Madrid, 1939)

Tras la muerte de su padre, Juan José Gárate se trasladó a Zaragoza, donde recibió una primera formación en la Escuela de Bellas Artes de San Luis gracias a una beca concedida por el Ayuntamiento de la ciudad. Con la intención de completar su formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, solicitó una segunda pensión a la Diputación de Teruel que también le fue concedida. Allí estuvo matriculado

entre 1886 y 1890, cuando solicitó una nueva ayuda a la Diputación para trasladarse a Roma. Llegó a la ciudad con una carta de recomendación firmada por Emilio Castelar para el presidente de la Academia de España, Vicente Palmaroli¹⁰³⁸.

Entre finales de 1897 y principios del año siguiente, regresó a Zaragoza, donde ocupó la cátedra de Composición y Colorido en la Escuela de Bellas Artes. Poco después, fue nombrado académico de número de la de San Luis. Se convirtió entonces en la gran promesa del arte aragonés, dinamizando el medio zaragozano a través de nuevas prácticas como la realización de exposiciones individuales en escaparates e interiores de locales comerciales. Del reconocimiento con que contó da prueba que ya en 1902 se editara una colección de fotografías a partir de sus obras o que fuera el encargado de decorar, en colaboración con Sorolla, el salón de actos de la Facultad de Medicina de Zaragoza durante la visita de los reyes a la ciudad en 1908.

Mientras tanto, seguía cosechando éxitos en certámenes nacionales e internacionales: tercera medalla en la Nacional de 1895 y segunda en la de 1904, participación en la Exposición de Arte de Berlín de 1895 y la de Arte Español de Rusia de 1900, medalla de bronce en la Universal de París de 1900, inclusión en las exposiciones de arte español organizadas por Pinelo en Buenos Aires a partir de 1904, segunda medalla en la Nacional de Artes Decorativas de 1911...

En 1912 decidió trasladarse a Madrid, donde recibió una buena acogida como retratista para la burguesía y la aristocracia; tal y como recogieron publicaciones como *La Correspondencia de España* y *La Esfera*. Paralelamente, continuó realizando paisajes y escenas costumbristas, la mayoría inspiradas en asuntos aragoneses. Fue un autor muy prolífico como demuestra su gran actividad expositiva. En 1913 expuso por primera vez en Madrid de forma individual en el salón Lacoste, siguió participando en las Nacionales y las exposiciones de Pinelo y también en las organizadas en el Círculo de Bellas Artes y, después, en los Salones de Otoño. En la década de 1920, intensificó su actividad realizando muestras individuales en el Círculo de Bellas Artes en 1924, el Ateneo de Madrid en 1927 y el Museo de Arte Moderno en 1928. Contó con valedores como el crítico Francisco Alcántara y se convirtió en el autor más reconocido de entre los que se ocupaban de la temática aragonesa.

En ningún momento perdió los vínculos con su Aragón natal, participando de cuantas iniciativas se le proponían desde la región. Además, realizó muestras individuales en el Centro Mercantil de Zaragoza en 1924, 1925 y 1929.

1038 A.R.A.E.R., Serie II, dir 1. Vicente Palmaroli (1882-1892). Exp. IV. Correspondencia personal.

Desde un punto de vista plástico, su obra no evolucionó más allá de los lenguajes propios del fin de siglo. Participó de un realismo inspirado en el natural que combinaba la precisión de la pincelada en determinadas zonas con una absoluta soltura en otras; con una especial preocupación por los efectos lumínicos que cabe situar en la línea ensayada por Sorolla. En determinados trabajos, incorporó un sentido decorativo afín a los principios del modernismo que retomó de forma intermitente a lo largo de su producción, mientras que su vinculación con la pintura social estuvo restringida a obras como *Los desheredados* o *Emigrantes*, realizadas en los primeros años del siglo. Sus principales aportaciones al tratamiento de los asuntos aragoneses se encuentran en pinturas tempranas como *Vuelta al campo* (c. 1899) o *Copla alusiva* (c. 1903). Coincidió con el regionalismo en su empeño por articular un imaginario de Aragón, aunque su gusto por la recreación pintoresca le hizo permanecer afín a los postulados del costumbrismo finisecular.

Ángel Díaz Domínguez (Logroño, 1878 – Madrid, 1952)

Nacido en Logroño el 28 de febrero de 1878, Ángel Díaz Domínguez se trasladó con su familia a Zaragoza cuando apenas contaba con dos años. Tras una primera formación en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, y haberse presentado ante el público en la *Exposición Regional* de 1898, completó su formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en la que estuvo matriculado los cursos 1900-1901 y 1901-1902.

De nuevo en Zaragoza, comenzó a realizar ilustraciones para *Heraldo de Aragón*, al tiempo que iniciaba una colaboración con José Galiay en una serie de trabajos que fueron claves para la introducción de la estética modernista en la ciudad, como el cartel de fiestas del Pilar de 1904 o la tarjeta publicitaria para el *Álbum Guía de Zaragoza* (1904). Ese mismo año también participó por primera vez en una Exposición Nacional y, en 1905, obtuvo un accésit en el concurso organizado por el Ateneo de Zaragoza para conmemorar el tercer centenario de la publicación del Quijote. Su trabajo fue destacado por Valenzuela la Rosa por apartarse de los convencionalismos imperantes.

Más allá de sus colaboraciones con *Heraldo*, más o menos regulares al menos hasta 1908, y de su trabajo como diseñador para la joyería de los hermanos Faci, en los años siguientes apenas tuvo presencia en el medio artístico local. De ahí que sorprenda el encargo que, en 1914, le hizo el Centro Mercantil para decorar el Salón Rojo de su nueva sede. El resultado generó gran polémica por la modernidad de sus soluciones, y no se zanjó hasta que el propio Zuloaga confirmó su calidad. Entonces llegó el reconocimiento en el medio aragonés, donde se destacó, por ejemplo, su participación en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* (1916).

En esas mismas fechas realizó un viaje junto al ingeniero Manuel Lorenzo Pardo por la cabecera del Ebro, que le permitió ilustrar el libro *El pantano del Ebro*, firmado por este, y vincularse a un proyecto que fue esencial para el progreso económico de la región.

En 1918 realizó una gran exposición en el Centro Mercantil junto al escultor José Bueno. Sorprendió la simplificación con la que acometía algunos de sus paisajes, si bien se destacaron sus tipos aragoneses y una gran obra, *Senatus Ecclesiae*, fue adquirida por la entidad organizadora. El año siguiente, junto a Bueno, acometió la decoración de un nuevo espacio del Mercantil: el Salón Comedor.

Durante la década de 1920 trató de proyectar su trabajo fuera de Aragón. Planeó una exposición individual en el Salón Nancy de Madrid que, pese a ser anunciada, no debió de celebrarse; pero sí logró presentar su trabajo en la Sala Witcomb de Buenos Aires en 1925. Después, participó en diferentes colectivas de arte español celebradas en Argentina. También concurrió a las Nacionales de 1924, 1926, 1929, 1934 y 1936.

Entre 1927 y 1931 estuvo ligado profesionalmente a la Confederación Hidrográfica del Ebro, donde pudo colaborar de nuevo con sus amigos Lorenzo Pardo y Valenzuela la Rosa. Destacan sus portadas para la revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, de la que era redactor artístico, y su participación en la decoración del pabellón de la Confederación para la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929.

En 1932, poco antes de trasladarse a Madrid definitivamente, en una entrevista concedida a Tomás Seral y Casas, mostró su interés por los nuevos lenguajes artísticos, con los que quería experimentar en su propia obra. Tras la Guerra Civil, durante la que realizó algunos dibujos ambientados en el conflicto de gran calidad, vivió una temporada en Marruecos. De nuevo en Madrid, trabajó en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y colaboró con la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Siguió concurriendo a las Nacionales (obtuvo una tercera medalla en la de 1941) y también volvió a exponer de forma individual en el Centro Mercantil de Zaragoza (1942, 1946 y 1954, esta última póstuma) y participó en algunas colectivas celebradas en la ciudad.

Pese a que la destrucción de parte de sus obras durante la Guerra Civil y su escasa presencia en colecciones públicas ha dificultado su estudio, Díaz Domínguez, fue uno de los mejores representantes del regionalismo aragonés, especialmente de aquel más abierto a la incorporación de novedades plásticas.

Francisco Marín Bagüés (Leciñena, Zaragoza, 1879 – Zaragoza, 1961)

Tras una primera etapa formativa en el estudio del pintor Mariano Oliver Aznar y en la Escuela de Artes, Marín Bagüés se trasladó a Madrid, donde estuvo matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado entre 1903 y 1906. Allí mostró por primera vez una de sus obras, *Niños estudiando*, en una exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes en 1904. Ese mismo trabajo le dio a conocer en Zaragoza, ganando en 1905 el concurso organizado por la Fundación Villahermosa-Guaqui. Triunfo que repitió durante las dos siguientes convocatorias.

Tras participar en la *V Exposición Internacional de Barcelona* (1907), presentó seis pinturas a la Hispano-Francesa de Zaragoza (1908). Esta última supuso su consagración definitiva, siendo galardonado con una segunda medalla, máximo reconocimiento obtenido por un pintor local. Ese mismo año, en una reñida oposición, obtuvo una beca de la Diputación Provincial de Zaragoza para completar su formación en Italia. En Roma permaneció hasta 1912, periodo en que realizó también una estancia en Florencia y viajes a Venecia, París, Bélgica y Holanda. Se mostró especialmente interesado por las propuestas del simbolismo internacional, como muestran sus envíos de pensionado: *Santa Isabel de Portugal* y *Los Compromisarios de Caspe*, que contribuyeron a afianzar su reputación como pintor.

De nuevo en Zaragoza, sustituyó a Gárate como académico de San Luis y conservador de la sección de pintura del Museo Provincial. Ni la tercera medalla obtenida en la Nacional de 1910, ni la segunda obtenida en la de 1915, fueron triunfo suficiente, contribuyendo a la profunda crisis que vivió durante los años siguientes, cuando llegó a ser internado en un centro psiquiátrico. Pese a que contaba con el reconocimiento de críticos como José Francés, que destacó su obra entre las presentadas en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, terminó por abandonar la pintura. Al menos hasta 1919, cuando realizó *Las tres edades*. Durante ese periodo se dedicó sobre todo al dibujo y experimentó con el grabado.

Desarrolló una mayor actividad durante la década siguiente, cuando exploró nuevas fórmulas, especialmente en el género de paisaje. Sin embargo, permaneció ajeno al ambiente artístico local y nacional. Un aislamiento autoimpuesto que quiso romper hacia 1929, solicitando una beca para viajar al extranjero a la Junta de Ampliación de Estudios. También envió tres obras al Concurso de Pintura, Escultura y Grabado organizado por el Círculo de Bellas Artes en 1931 y participó en el Concurso Nacional organizado por el Ministerio en 1934. A este último presentó *La jota* (1932), que apenas llamó la atención, pese a que experimentaba con las fórmulas futuristas que había conocido durante su etapa como pensionado.

Durante los años de la Guerra Civil finalizó otra obra de gran relevancia, *Los placeres del Ebro* (1934-1938) y, ya en la posguerra, además de un buen número de retratos, continuó con sus interpretaciones de la temática regional en obras como *Jota improvisada* (1940), *Aguitando* (1941) o *Carrera de pollos* (1953).

Marín Bagüés destaca por su temprana formulación del regionalismo plástico, concretada al mismo tiempo en que el lenguaje se definía entre otros autores del contexto nacional. El crítico Valenzuela la Rosa pronto vio en él a la principal promesa del arte aragonés, capaz de incorporar a su obras inspiradas en la realidad local procedimientos que calificó de «modernistas» por las novedades que ofrecían; tal y como se observa en su primera versión de *Las tres edades* (1905).

Un carácter extremadamente reservado y los problemas psicológicos con los que tuvo que lidiar, impidieron que se convirtiera en la cabeza visible que demandaba la plástica aragonesa del momento. Desvinculado tempranamente del medio madrileño, no obtuvo el reconocimiento oficial al que aspiró durante sus primeros años.

Rafael Aguado Arnal (Zaragoza, 1880 – Madrid, 1951)

Hermano menor del periodista, abogado y escritor Francisco Aguado Arnal, recibió su primera formación en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza. En 1898 mostró por primera vez su trabajo en la Regional organizada por el Ateneo y, dos años después, trató de obtener, sin éxito, el pensionado de estudios ofertado por el Ayuntamiento de Zaragoza. A la espera de una nueva convocatoria, se formó junto a Félix Lafuente e ilustró el semanario satírico *Mi niño* (1905-1906). En 1906, por fin pudo viajar a Madrid como pensionado y matricularse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado durante los cursos 1906-1907 y 1907-1908. Así como en el estudio de Eduardo Chicharro: figuró como su discípulo en la Nacional de 1908 y formó parte de la exposición *Chicharro y sus discípulos* celebrada el año siguiente.

En 1910 expuso en la tienda de muebles de los hermanos González junto al pintor José Llanas y, después, participó en las Exposiciones Regionales de 1911, 1912 y 1913. También se hizo cargo de los carteles anunciadores de las dos últimas, disciplina en la que empezó a destacar en esas fechas. Realizó asimismo el del baile de máscaras del Ateneo en 1913 y triunfó en sucesivas ocasiones en los concursos para realizar el de fiestas del Pilar (1913, 1915, 1922 y 1924).

Hacia 1912 inició su amistad con Zuloaga, lo que le llevó a implicarse en los actos que este organizó en homenaje a Goya en Fuentetodos. Estrechó así sus lazos con el ambiente artístico vasco, lo que también favorecieron determinados vínculos familiares. Zuloaga influyó en las visiones

urbanas que realizó en esos años y, además de participar en la exposición que celebró este en 1916 en Zaragoza, se hizo cargo de los carteles anunciadores de la misma.

En 1915 comenzó a realizar trabajos publicitarios y creó, junto al pintor uruguayo Rafael Barradas, la Sociedad de Affiches Americanos Paraninfo. Juntos modernizaron la imagen gráfica de la revista *Paraninfo*. La influencia de Barradas también se debió de notar en su pintura, tal y como muestran las críticas negativas que recibió durante la Regional de 1915 por las fórmulas que adoptó en algunas de sus obras.

Hacia 1916 se trasladó definitivamente a Madrid, lo que favoreció su actividad expositiva. Participó en sucesivas Nacionales, en los salones organizados por el Círculo de Bellas Artes, en algunas ediciones del *Salón de Otoño* y en las muestras de la Agrupación de Paisajistas. Paralelamente, ofrecía sus servicios como pintor restaurador.

En su pintura abandonó asuntos previos, como la representación de baturras, y optó definitivamente por el paisaje. Fue fundamental un viaje a París realizado hacia 1920, tras el cual expuso de forma individual en el Ateneo madrileño en 1922, dos años después en el salón El Siglo de Barcelona y, en 1925, en el Mercantil de Zaragoza junto al escultor Enrique Anel. Mientras tanto, no había dejado de acudir a muestras aragonesas como la Hispano-Francesa de 1919 y las Regionales de 1921 y 1923.

Entre sus paisajes, de una modernidad muy contenida todavía deudora del impresionismo, mostró predilección por motivos como el Canal Imperial y la ribera del Ebro en Zaragoza, así como por los alrededores de Madrid, con las orillas del Manzanares y la zona de la Moncloa. Pero también pintó paisajes castellanos y vascos, y vistas de ciudades como Segovia, Toledo, Ávila, Salamanca, Bilbao, o Vitoria. A principios de los años treinta, la figura humana retomó protagonismo en su obra, al incorporarla a sus paisajes o darle mayor presencia en pinturas como *Acarreo* –con la que obtuvo una tercera medalla en la Nacional de 1930– o *Desnudos en la orilla del Ebro*. Mostró sus avances en una exposición individual celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 1933. El año siguiente volvió a Zaragoza para pintar el telón de fondo del salón de actos del Mercantil de Zaragoza.

Tras pasar la mayor parte de la Guerra Civil en la localidad guipuzcoana de Motrico, y una vez instalado de nuevo en Madrid, retomó su actividad expositiva participando en sucesivas Nacionales (1941, 1943, 1945 y 1948). También envió obras a los Salones de Artistas Aragoneses y a las exposiciones organizadas por la Peña Niké, y volvió a exponer de forma individual en Zaragoza (1942). En 1945 obtuvo una plaza de pintor restaurador en el Museo Nacional de Arte Moderno.

Miguel Viladrich (Torrelameu, Lérida, 1887 – Buenos Aires, 1956)

Miguel Viladrich mostró una temprana inclinación por la pintura y la escultura, que cultivó en las clases de dibujo de José Plana y Castillo durante sus estudios de bachillerato en Lérida. Después se trasladó a Barcelona, donde se matriculó en la Escuela de Arquitectura durante el curso 1905-1906. Mientras tanto, siguió pintando hasta que decidió dedicarse profesionalmente a ello y trasladarse a Madrid con una beca concedida por la Diputación de Lérida.

Pasó el verano de 1908 en Estadilla (Huesca) y después viajó junto al escultor Julio Antonio hasta Zaragoza, donde visitaron la Hispano-Francesa; más tarde recorrieron Navarra, Burgos y Ávila para terminar en Madrid. Allí asistía a clases en el Círculo de Bellas Artes, se afanaba en la copia de obras del Museo del Prado y llegó a compartir estudio con Diego Rivera. Comenzó entonces a relacionarse con intelectuales como Carmen de Burgos, *Colombine*, o Ramón Gómez de la Serna, que alabó desde la revista *Prometeo* las obras que Viladrich expuso en su propio estudio en 1909.

Siempre inquieto, realizó en esos años viajes a Francia, Italia y Andalucía. Tras las críticas negativas que recibió en las Nacionales de 1910 y 1912, por fin llegó el triunfo en el *Salon des Indépendants* de París en 1913, gracias a la venta de varias obras. Entonces, en lugar de regresar a Madrid, decidió instalarse en la localidad oscense de Fraga, donde compró una casa e inició los trámites para convertir las ruinas del castillo en su taller de trabajo. Este le fue cedido a finales de 1914 con la condición de convertirlo en museo. Durante la toma de posesión mostró su primer gran trabajo inspirado por los tipos locales, *Tres mujeres jóvenes de Fraga*, que se convirtieron en protagonistas absolutos de su pintura durante los años siguientes.

Sus contactos con la intelectualidad y el ambiente artístico madrileño le posibilitaron exponer en el Salón del Ateneo en junio de 1918. Su obra, en buena medida inspirada en el Aragón oriental, despertó un gran interés en la crítica. Mientras tanto, Felipe Alaiz, amigo desde sus años de formación en Lérida, preparaba la presentación de su obra en Zaragoza. Esta tuvo lugar en el Centro Mercantil el 31 de octubre de 1918. Aunque fue calurosamente acogida, no se le consideró como parte del medio artístico local.

A través de Alaiz conoció también a Ana Morera, a la que siguió a Madrid y después a Buenos Aires, y con la que se casó allí en 1920. En Buenos Aires expuso en el Salón Müller en 1919 y en la sala Witcomb en 1922. La familia vivió después en Montevideo, donde mostró su trabajo en 1923 y 1925. Los tipos locales se convirtieron, una vez más, en su asunto de inspiración. Tras volver a exponer en Buenos Aires en 1926, viajó a Nueva York con la intención de mostrar allí su obra. No fue posible, dado que el magnate Archer M. Huntington la adquirió al completo para The Hispanic Society of America.

De nuevo en Fraga junto a su familia, se implicó entre 1926 y 1931 en la dinamización económica y cultural de la localidad. Puso en marcha la asociación Amigos de Fraga y el periódico *La Ribera del Cinca*, en el que publicó algunos escritos y se dio cuenta de su actividad artística; como el encargo de pintar para el Ayuntamiento de Barcelona un retrato del rey Alfonso XIII, así como un gran tríptico para decorar la nueva escalera de acceso a la Casa Consistorial: *Barcelona. Cap i Casal de Catalunya* (1928-1931).

Entre 1932 y 1934 se instaló junto a su familia en Tetuán. El nuevo ambiente le inspiró una serie dedicada a las artes y oficios marroquíes, que expuso por primera vez en la Junta de Servicios Municipales de la ciudad y que después llevó a la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid y, ya en 1935, a las Galerías Layetanas de Barcelona. La recepción fue bastante desigual.

El estallido de la Guerra Civil le tomó en Estadilla, desde donde viajó a Barcelona. Mientras sus dos hijos mayores y su sobrino se alistaban en el ejército republicano, Viladrich continuó con su actividad pictórica, participando en diversas colectivas. Cuando la situación se hizo insostenible tuvieron que huir a Francia y, desde allí, a Buenos Aires. En Argentina, –y Catamarca (Uruguay) donde la familia vivió algunos periodos–, Viladrich, retomó algunos asuntos que ya le habían interesado durante su primera estancia en América. Lejos quedaban los tipos catalanes y aragoneses, que tanto le inspiraron y que llevó a Madrid, París, Buenos Aires y Nueva York.

Ramón Acín (Huesca, 1888 – 1936)

Cuarto hijo del matrimonio formado por Santos Acín y María Aquilué, Ramón Acín recibió su primera formación artística entre 1900 y 1904 con el pintor Félix Lafuente. Tras abandonar los estudios de Ciencias Químicas que había iniciado en Zaragoza en 1908, inició su labor como ilustrador en el *Diario de Avisos de Zaragoza* en 1910. El año siguiente pasó a colaborar con el semanario satírico madrileño *Don Pepito*, al tiempo que experimentaba la vida bohemia de la capital. Por entonces, firmaba sus trabajos como Fray Acín.

En una entrevista concedida a *La Voz de la Provincia* de Huesca en 1911, descartaba matricularse en una Academia y reconocía su afinidad con el «estilo modernista», al tiempo que mostraba su admiración por la obra de Rusiñol. Ese mismo año mostró un dibujo y dos acuarelas en la exposición regional celebrada en Zaragoza. En 1912 se intensificó su actividad: pintó con Antonio Arriba el decorado para la obra *El genio alegre*, representada en Huesca, ilustró la portada del libro de poesías *Abril*, diseñó invitaciones para bailes, publicidad para los almacenes San Pedro de Huesca y la portada del programa de mano para las fiestas de San Lorenzo. También co-

menzó a realizar tiras cómicas para *El Diario de Huesca*, coincidiendo con el nombramiento del escritor regionalista Luis López Allué como su director.

En 1913 le fue concedida una beca de formación por parte de la Diputación de Huesca que le permitió viajar a Barcelona, Granada, Toledo o Madrid, y volvió a participar en la Regional de Zaragoza. Mostró sus avances en una exposición celebrada en 1915 en la sede de la Diputación oscense y, ese mismo año, envió un paisaje a la exposición organizada en Zaragoza por la revista *Parainfo*. Aunque durante sus años de pensionado redujo sus colaboraciones gráficas, las retomó intensamente hacia el final de la I Guerra Mundial. Se acrecentó entonces la denuncia social y política que contenían. Colaboró en medios comprometidos con la izquierda como *Ideal de Aragón*, *El Comunista*, *Solidaridad Obrera*, *Lucha Social* o *Floreal* y en otros más generalistas como *El Diario de Huesca* o *Heraldo de Aragón*.

El regionalismo ideológico de Acín era compatible con sus ideas progresistas y favorable a la creación de un Estado federal, pero opuesto a los postulados conservadores de, por ejemplo, la Lliga Regionalista de Francesc Cambó. Su aragonésimo se evidenció también a través de su concepción del patrimonio cultural como motor de desarrollo local. Valoró intensamente el folclore aragonés y llegó a realizar propuestas como la creación de una Universidad de Estudios Aragoneses.

Del mismo modo, el paisaje y los tipos aragoneses fueron motivo clave de su pintura. A partir de 1915 desarrolló un lenguaje muy personal, ajeno a los postulados del regionalismo más ortodoxo, presente en *Alegoría del baile* (1915-1916) o *Feria de Ayerbe* (1921). Participó en las dos exposiciones organizadas en Zaragoza por la Asociación de Artistas Aragoneses en 1921 y 1923 y, en 1922, ilustró el libro *Las calles de Huesca* de Ricardo del Arco.

La estancia parisina que realizó entre junio y noviembre de 1926 le llevó a explorar nuevas vías de expresión tanto en pintura como en escultura. Se relacionó entonces con los ambientes vanguardistas y entabló amistad con el pintor Ismael González de la Serna. No abandonó por completo el medio rural aragonés como motivo de inspiración, y las nuevas perspectivas que siguió en su trabajo, radicalmente modernas, pudieron verse en la Galería de Dalmau de Barcelona en diciembre de 1929, el Rincón de Goya de Zaragoza en mayo de 1930, el Ateneo de Madrid en junio de 1931 y el Círculo Oscense en junio de 1932. También participó en la exposición que la Sociedad de Artistas Ibéricos celebró en San Sebastián en 1931, agrupado, por tanto, con la vertiente más avanzada de la plástica española del momento.

El premio obtenido en la lotería de Navidad en 1932 le permitió financiar la película *Tierra sin pan*, que su amigo Luis Buñuel rodó el año siguiente en Las Hurdes.

El odio descarnado que se impuso tras el golpe de Estado de julio de 1936 acabó con su vida. Debido a su militancia política, fue fusilado en Huesca el 6 de agosto de 1936. Pocos días después, su esposa, Conchita Monrás, corría la misma suerte. Dejaron dos hijas: Sol y Katia.

Julio García Condoy (Zaragoza, 1889 – Aranjuez, 1977)

Julio García Condoy fue el mayor de los siete hijos del matrimonio formado por el pintor valenciano Elías García Martínez y Julia Condoy Tello. En 1900, con tan solo once años, ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, donde su padre era profesor ayudante. Allí se formó hasta 1903. A la espera de una beca que le permitiera completar sus estudios fuera de su ciudad, despuntó en diferentes ediciones del concurso Villahermosa-Guaqui, obteniendo el segundo premio en 1906 y 1907. Participó también en la Hispano-Francesa de 1908 y en algunos concursos para carteles celebrados durante la misma. Ese año perdió ante Marín Bagüés el concurso para la plaza de pensionado que ofertaba la Diputación de Zaragoza, pero su buen hacer en los ejercicios llevó al tribunal a recomendar que figurara en segundo lugar y se le gratificara económicamente.

Realizó en la tienda de muebles de José González e hijos dos exposiciones individuales en noviembre de 1909 y abril de 1910. Su producción de esos años se ajustaba a las premisas de la pintura social, con obras de una sobria paleta, además de practicar el retrato y el paisaje; tal y como pudo verse también en las exposiciones regionales de 1911 y 1912.

En 1911 donó a la Diputación de Zaragoza una obra, *Los vencidos*, a la espera de recibir alguna ayuda económica. Así sucedió y de ese modo pudo viajar a París. A finales del año siguiente, finalizada la beca de Marín Bagüés, se le concedió automáticamente su plaza. Estuvo en Italia entre 1913 y 1914, si bien tuvo que completar sus estudios en Madrid tras el estallido de la I Guerra Mundial. Cumplió sus obligaciones como pensionado con el envío de *Campesinos italianos* y *La reina nómada*, ambas muy bien acogidas por la institución pese a no ajustarse al género histórico que demandaban las bases.

Su pintura sufrió una profunda transformación en esos años: aclaró y diversificó notablemente la paleta e inició una vía de reinterpretación del clasicismo de la que no se apartaría en lo sucesivo. Entrevistado por la revista *Paraninfo* tras regresar de Italia, García Condoy mostró su interés por la obra de Anselmo Miguel Nieto, afirmó su compromiso con la revisión de la tradición pictórica y rechazó el futurismo que había podido conocer en Roma.

Afincado entre Madrid y Zaragoza, participó en la exposición regional de 1915, así como en la Nacional de ese año. Sin embargo, su presencia en la muestra *Zuloaga y los artistas aragoneses* del año siguiente fue de

tono menor. Se encontraba inmerso en la preparación de una gran exposición en la sala que el Ateneo de Zaragoza ocupaba en el edificio del Centro Mercantil. La primera de semejante entidad celebrada en Zaragoza por un único autor. Se inauguró en marzo de 1917 y, junto a su producción italiana destacaron nuevas obras como *En la ermita*, en la que, según las crónicas, representó a un grupo de mujeres ansotanas con el traje tradicional a partir de un dibujo cuidadosamente perfilado y un brillante colorido. Con esta obra obtuvo una tercera medalla en la Nacional de ese año.

Su interpretación del regionalismo a partir de un depurado clasicismo se mantuvo en *Ya llega el vencedor*, que presentó en la Hispano-Francesa de 1919 y la Nacional del año siguiente, cuando fue destacada por críticos como Francisco Alcántara o Enrique Vaquer. Por esas fechas se le encargó la decoración de los salones Luis XIV y Luis XVI del Centro Mercantil de Zaragoza. Sabemos que llegó a finalizar el primero, si bien en la actualidad solo se conserva su intervención en otra estancia del edificio: el llamado salón Luis XV.

En 1925 fue nombrado pintor restaurador del Museo Naval de Madrid, trabajo que le ocupó en lo sucesivo. Abandonó su participación en muestras regionales y nacionales y se afanó en el cuidado de las obras de la colección y en la realización de pinturas de recreación histórica que completaban el discurso expositivo. En su producción más personal continuó trabajando el retrato y el paisaje e incorporó el género del bodegón con composiciones de inspiración oriental que creaba a partir de sus propias colecciones.

Tras la Guerra Civil, logró conservar su plaza en el Museo y retomó cierto interés por participar en exposiciones como los Salones de Artistas Aragoneses o las organizadas en Zaragoza por la Peña Niké. Tras su jubilación, se retiró a Aranjuez junto a su esposa, donde falleció en 1977.

Manuel León Astruc (Zaragoza, 1889 – Madrid, 1965)

Manuel León Astruc fue un pintor itinerante. Nacido en Zaragoza pasó su infancia en Pamplona, de donde su madre era oriunda. Allí recibió su primera formación artística en la Escuela de Artes y Oficios entre 1904 y 1908. Después completó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1908 y 1911.

Finalizada esta etapa debió regresar a Pamplona, donde ganó el concurso para el cartel de Sanfermines en 1914 y donde residía en 1915 cuando envió a la Exposición Nacional su obra *Esperancita*. Si bien también pudo vivir algún tiempo en Zaragoza, donde estaba pintando en 1912 y pasó al menos algunos meses en 1914. Fue entonces cuando ganó por primera vez el concurso para realizar el cartel de fiestas del Pilar y la prensa supo de su origen aragonés. Aprovechó también para exponer a final de

año en el local de La Veneciana. En 1915 participó en una exposición organizada en el Círculo de Bellas Artes madrileño y realizó por primera vez el cartel para la feria de Córdoba.

A partir de ese momento se convirtió en uno de los principales especialistas en la elaboración de carteles, triunfando en concursos celebrados en toda España. A los ya citados cabe sumar: los de fiestas del Pilar de 1923, 1925 y 1929; los de la feria de Córdoba de 1916, 1921 –cuando se impuso a Penagos–, 1924, 1926 y 1935; los de las fiestas de primavera de Sevilla en 1926 y 1930; el segundo premio para la Semana Santa de Málaga de 1925, que se utilizó para anunciar la de 1928, y el primero en la de 1929; el de Sanfermines de 1926; y el de la feria de San Pedro y San Pablo de Burgos en 1931. También realizó carteles cinematográficos como el de *Nobleza baturrea* (Joaquín Vila, 1925) y, dos años después, quedó segundo en el concurso para anunciar *La hermana San Sulpicio* (1927), del aragonés Florián Rey.

Residente en Madrid, concurrió a la Nacional de 1917 y desde entonces su presencia fue habitual en estas y otras exposiciones como las del Círculo de Bellas Artes o el Salón de Humoristas. Su obra llamó la atención de revistas como *La Esfera* y, en 1918, realizó su primera exposición individual en el Círculo de la Amistad de Córdoba. En esta ciudad, a la que le unían vínculos familiares, su obra tuvo especial presencia.

En 1919 regresó a Zaragoza para participar en la Hispano-Francesa de 1919 y, como era su proceder habitual, vivió en la ciudad durante algunos meses tratando de hacerse con el mayor número de encargos. En octubre participó también en la *Exposición de artistas independientes y noveles*. Para entonces estaba ya especializado en el retrato, sobre todo en la representación de sensuales mujeres de gusto decadente que la crítica relacionó con Antonio de la Gándara o Federico Beltrán.

Su intensa actividad expositiva le llevó a participar en 1919 en la *Exposición de arte español* celebrada en Santander y la *Exposition de Peinture. Goya et l'Art Espagnol Moderne* celebrada en el Petit-Palais de París y el Musée de Beaux-Arts de Burdeos. El año siguiente acudió al Salón de Humoristas, la Nacional, el I Salón de Otoño, la *Exposición de Arte Libre* de Madrid y la *Exhibition of Spanish Painting* celebrada en la Royal Academy de Londres. En 1924 destacó con catorce obras en la *III Exposición de Bellas Artes* organizada en Córdoba. En 1926 participó en el Salón de Otoño parisino en un espacio dedicado al arte español. También tomó parte en todas las Exposiciones Nacionales celebradas en esa década y, en 1930, recibió una tercera medalla con *Luz y Elena*. Acudió también al Salón de Artistas Aragoneses de 1929 y la regional de 1933.

Tratando de expandir el ámbito de sus encargos se especializó en la realización de pequeños retratos al carboncillo y pastel. Una técnica más rápida y económica a la que concedió gran importancia, como prueba el

hecho de que le dedicara sus principales exposiciones individuales: Córdoba (1929), Madrid (1930), Pamplona (1931), Valencia (1931) y San Sebastián (1933).

En 1926 comenzó a trabajar como docente en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, labor que continuaría hasta su jubilación en 1959. Durante la posguerra no cesó su intensa actividad como retratista, ni dejó de participar en las Nacionales o los Salones de Otoño. También expuso de forma individual en Sevilla (1959 y 1962) y Pamplona (1961).

Justino Gil Bergasa (Zaragoza, 1890 – Madrid, 1936)

Justino Gil Bergasa comenzó su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Después, con la intención de completar sus estudios fuera de la ciudad, reclamó junto a un grupo de compañeros al Ayuntamiento de Zaragoza la convocatoria de la plaza de pensionado en 1906. No llegó a concurrir a ella, como sí hizo dos años después en la convocada por la Diputación de Zaragoza; sin éxito.

Pese a todo, se trasladó a Madrid donde, en lugar de matricularse en los estudios oficiales de la Escuela Especial, entró en el taller del pintor Eduardo Chicharro, donde coincidió con otros dos aragoneses: José Llanas y Rafael Aguado Arnal. Con este último llegó a compartir estudio durante algún tiempo en Zaragoza. Permaneció junto a Chicharro entre 1909 y 1912, años en los que se desarrolló una estrecha relación entre ambos. Sabemos que visitaron juntos Zaragoza en junio de 1910 y que pasaron el verano de 1911 pintando en Ávila. El crítico Madrizzy llegó a señalar en *La Correspondencia de España* que se trataba del mejor discípulo del pintor.

El contacto con Chicharro amplió los asuntos que inspiraban su pintura, hasta el momento muy centrados en los tipos y paisajes aragoneses. Así pudo verse en la Nacional de 1912 a la que presentó tres obras, *Mercado de Ávila*, *La abuela y la nieta* e *Interior de un patio*, que le valieron una bolsa de viaje por parte del Ministerio de Instrucción Pública. Para entonces había comenzado a especializarse en la realización de retratos para la burguesía y la aristocracia, actividad que le obligaba a desplazarse a localidades como Biarritz.

En 1913 ganó en un concurso la plaza de pensionado de figura ofrecida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, lo que le permitió viajar por Inglaterra, Holanda y Francia. A principios de 1914 coincidieron en Madrid dos exposiciones de Justino Gil Bergasa. El Círculo de Bellas Artes expuso sus avances junto a los del otro pensionado, Juan Rodríguez Jaldón, con obras como *Cogedores de caracoles*. Al mismo tiempo, se celebraba en el Salón Iturriz su primera individual con cuarenta y siete obras entre las que había retratos, como el de la señora Sáenz de Santamaría, el de la señorita de Argudín o estudios para el de Miss Florence Howel; paisajes y

escenas costumbristas tomadas en Bermeo como *El despesque de la anchoa*; y obras ambientadas en Ávila –*Tío Carromato, Campesinas jóvenes y viejas*– y Aragón –*La abuela y la nieta, Los dos patios, El puente del Pilar o Una chica de Aragón*–. Dada su importante proyección, su obra fue seleccionada para la exposición de arte español que la Asociación de Pintores y Escultores celebró en Brighton esa misma primavera.

Hasta ese momento su trabajo permanecía inédito en Zaragoza. Pudo verse por primera vez en la exposición organizada por la revista *Parainfo* en 1915, en la que cumplió con las expectativas que había generado su éxito madrileño. También fue el artista aragonés que mostró más obras en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, celebrada el año siguiente. Según Ostalé Tudela, Gil Bergasa había barajado la posibilidad de celebrar una individual en la ciudad o exponer en compañía de Penagos y Bagaría, pero ninguna de las dos opciones llegó a materializarse.

En 1915 volvió a participar en la Nacional y, en 1917, tomó parte en la *Exposición de Arte Moderno* celebrada en la Galería General de Arte de Madrid. Ese mismo año realizó una copia del retrato de Goya pintado por Vicente López para las escuelas que Zuloaga inauguró algo después en Fuendetodos. De 1918 data su único cartel conocido, encargado directamente por el Ayuntamiento de Zaragoza para las fiestas del Pilar. La recepción del mismo, ante la sencillez de sus soluciones, fue muy negativa. Después de esto tan solo volvió a exponer en Zaragoza una obra en la Hispano-Francesa de 1919: *La vuelta de la pesca del besugo*.

Gil Bergasa se casó con Sofía Ochoa de Luxán, una joven de ascendencia aristocrática. Tras su boda fundó la fábrica de alfombras Los Pontones, convirtiendo la pintura en una actividad privada. No volvió a participar en ninguna muestra colectiva hasta 1936, cuando obtuvo una segunda medalla en la *Exposición de Bellas Artes* celebrada en Córdoba. El golpe de Estado de julio de 1936 produjo un levantamiento de los obreros de su propia fábrica que le costó la vida.

Vicente Rincón Garrido (Fuentes de Ebro, 1892 – Barcelona, 1958)

Nacido en Fuentes de Ebro en 1892, la prematura muerte de su padre, jefe de estación de la localidad, hizo que se trasladara a Zaragoza junto a su madre. Recibió su primera formación plástica en la Academia de Abel Bueno, donde sabemos que fue premiado en uno de los concursos que organizaban en marzo de 1913. Paralelamente trabajó en la imprenta de Portabella y, después, en la fábrica de esmaltes de Manuel Viñado. En 1915 se encargó del diseño de la cabecera de la revista *Arte y Deportes*, hoy prácticamente imposible de encontrar. Pese a sus inquietudes artísticas, la oposición de su familia materna, que le presionaba para que regresara al campo, le llevó a enrolarse en el ejército y dejar la ciudad. Tras licen-

ciarse, regresó a Zaragoza y, después de trabajar un tiempo como pintor industrial, se vio obligado a emigrar a Barcelona, debido a una huelga de carpinteros que debió de tener lugar hacia 1920.

En Barcelona, además de casarse con Guadalupe Ferrández, con la que tendría dos hijos, encontró un ambiente más propicio para el arte y decidió dedicarse profesionalmente a la pintura. Su presentación ante el público no pudo ser más sorprendente: una exposición individual en Galerías Dalmau a comienzos de 1922. Sin ninguna experiencia artística ni contar con recomendaciones, Joan Dalmau le ofreció su sala. Salvo por algunos paisajes convencionales, presentó obras de un expresionismo muy personal y puntuales tanteos con el cubismo. Una apuesta por la vanguardia plástica que no fue bien recibida.

Inició desde entonces una intensa actividad expositiva que ya no abandonaría. Ese mismo año participó en el *Saló de Tardor*, el *VIII Saló de Humoristas* madrileño, la *Exposició d'Art* de Barcelona y una muestra colectiva en Dalmau. En abril de 1923, realizó su segunda individual en esa misma galería, con la que confirmó las líneas ensayadas en la primera. Añadió, eso sí, algunos bodegones que presentaban gran influencia de Isidre Nonell, uno de sus principales referentes. Su exposición en Dalmau el año siguiente confirmó que esa línea realista sería la que desarrollaría en lo sucesivo. Frente a los comentarios negativos que habían recibido sus anteriores presentaciones, empezó a despertar el interés de un sector de la crítica y el público. E incluso un grupo de aficionados creó la *Penya Recó d'Art*, pensada para contribuir al fomento y la difusión de su obra.

Con su nuevo enfoque siguió exponiendo anualmente en Dalmau, si bien a partir de 1926, la sustituyó por la Sala Parés. Realizaba como mínimo una exposición anual, además de participar en diversas colectivas. Estrechamente vinculado con los círculos aragonesistas de Barcelona, primero a través del Centro Obrero Aragonés y, después, de la revista *El Ebro*, su nombre empezó a figurar también entre la prensa zaragozana. En marzo de 1928 por fin presentó su obra en la ciudad, en el Centro Mercantil y junto al escultor Enrique Anel. Además de sus bodegones, llamaron la atención sus obras de inspiración aragonesa, que había trabajado desde sus primeros años, en algunos casos conectando con su veta más expresionista. Una temática que se intensificó a partir de visitas a Graus, Fraga o Ansó, cuyo resultado expuso en octubre de 1929 en la sala del diario *La Voz de Aragón*.

A finales de 1929 viajó a París, donde pudo llegar a exponer en las galerías Le Prince. Allí retomó la línea expresionista de su trabajo para retratar la vida nocturna de la ciudad. Si bien no fueron esas las obras que mostró en el Centro Mercantil de Zaragoza al regresar en noviembre de 1930. Ese mismo año, una de sus obras, *Vieja ansotana*, se incluyó en la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh.

Durante la década siguiente expuso en distintas ocasiones en las Galerías Layetanas de Barcelona. Todavía pasó el verano de 1932 en Alquézar, pero pronto descubrió en Mallorca un nuevo paisaje que se adueñó de su pintura en lo sucesivo. Expuso por primera vez en la isla en diciembre de 1933, y allí pasó los años de la Guerra Civil dedicado a su pintura.

Tras la guerra, retomó su intensa actividad expositiva, mostrando sus trabajos en Barcelona, Mallorca, Ibiza, Oviedo y Gijón. Su última gran exposición fue una retrospectiva que realizó en 1952 en los almacenes Jorba de Barcelona. En 1958 fallecía en su domicilio de la calle Petritxol.

Joaquina Zamora (Zaragoza, 1898 – 1999)

Nacida en 1898, Joaquina Zamora apuntó pronto actitudes para el dibujo y la pintura, por lo que su padre cedió a sus deseos de formarse en esa disciplina. Entró entonces en el estudio del pintor Enrique de Gregorio Rocasolano, su primer maestro. Algunos años después, se mostró por primera vez ante el público zaragozano en la *Exposición de artistas independientes y noveles*, organizada por la Agrupación Artística Aragonesa en octubre de 1919. Presentó tres óleos, *Bodegón*, *Cabeza de maja* y *Bohemia*, y dos dibujos *Autorretrato* y *Cabeza de mi hermana*, de los que se ocuparon las principales crónicas publicadas. Gascón de Gotor le aconsejó entonces que saliera de Zaragoza para completar su formación. En una entrevista concedida al diario ABC mostró su admiración por Moreno Carbonero y Zuloaga.

En Madrid se encontraba cuando envió una obra a la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* celebrada en 1921. Allí pudo formarse en el estudio del pintor Manuel Benedito. El año siguiente pasó algunos meses en Toledo, donde copió obras de El Greco y pintó rincones de la ciudad. Optó a la plaza de pensionado ofertada por la Diputación de Zaragoza en 1922. Esta, que recayó en un primer momento en Martín Durbán, fue finalmente declarada desierta. Convocada de nuevo en 1924, Zamora se hizo con ella, lo que le permitió matricularse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre ese año y 1928. Agotado el periodo, entregó a la Diputación su obra *Coloquio baturro*, su mejor acercamiento a las premisas del regionalismo en la que exploraba, además, las posibilidades que ofrecían los realismos de nuevo cuño.

En 1926, el Centro Mercantil le encargó uno de los tapices copia de obras de Goya para decorar su sede. Ese año envió también una obra a la Nacional, en la que había participado por primera vez en 1922. Durante largo tiempo acarició la idea de celebrar una exposición en Zaragoza, si bien esta no llegó hasta 1933 en compañía del escultor Ángel Bayod. Antes participó en la *Exposición Girondino-Aragonesa* celebrada en Burdeos en 1928, el *I Salón de Artistas Aragoneses* de 1929 y en la Regional de 1933, si bien sus envíos no despertaron especial atención.

En 1930 inició su prolija actividad docente, tras obtener una plaza como profesora ayudante de dibujo en el Instituto de Enseñanza Media de Zaragoza. Entre 1934 y 1936 trabajó en el Instituto de Enseñanza Media de Pamplona. Esto le facilitó celebrar una exposición individual en el Ate-neo de la ciudad en febrero de 1936. Se encontraba en Madrid realizando una oposición cuando tuvo lugar el golpe de Estado de julio de ese año. Durante la guerra fue enfermera en la retaguardia y finalmente huyó a Francia, hasta que en 1937 solicitó a la Junta de Burgos su reincorporación a su plaza como maestra. Fue entonces destinada al Instituto de Enseñanza de Calatayud hasta 1942. Entre 1942 y 1950 abandonó la docencia oficial y decidió abrir su propia academia en casa. Después de esa última fecha y hasta su jubilación, ejerció como profesora en el Centro de Enseñanza Media y Profesional de Tarazona.

Durante la década de 1930 la pintura de Zamora mostró especial predilección por la representación de rincones pintorescos de localidades como Ansó o Albarracín. Un género que, como el bodegón o el paisaje, no abandonó tras la guerra. Fue entonces cuando desarrolló una más intensa actividad expositiva. Además de la muestra individual que celebró en 1942 en la Sala Gaspar de Zaragoza, participó en muestras colectivas como la Regional de 1940, las organizadas por el Estudio Goya (1940, 1941 y 1942) o los Salones de Artistas Aragoneses (1943, 1944, 1945, 1946, 1947 y 1949); entre otras.

Félix Gazo Borruel (Boltaña, 1899 – Zaragoza, 1933)

Séptimo de diez hermanos, Félix Gazo abandonó tempranamente Boltaña debido a la profesión de su padre, juez, lo que le llevó a residir en Logroño, Medina del Campo, Segovia, Oviedo y Madrid. Su primera formación artística la recibió en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, donde estuvo matriculado entre 1911 y 1912. Cuando el año siguiente la familia se trasladó a Madrid, pudo ingresar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde estudió entre 1922 y 1926.

En 1925 se dio a conocer al ganar, junto a Martín Durbán, el concurso de paisajes organizado por la Agrupación Artística Aragonesa. Animado por el éxito, remitió una obra, *Puente de Boltaña*, a la Nacional del año siguiente. La obra no pasó desapercibida para la publicación francesa *Revue du Vrai et du Beau*, que solicitó al autor información sobre su historial artístico. En su respuesta, Gazo achacó su falta de personalidad a la formación académica que había recibido y se declaró firme admirador del impresionismo. Entre 1928 y 1930 disfrutó de una beca de ampliación de estudios concedida por la Diputación de Huesca, que le llevó primero a Madrid y luego a Zaragoza.

Félix Gazo se sintió atraído por el trabajo de pintores regionalistas como Julio Romero de Torres o Valentín de Zubiaurre, de los que realizó algunas

copias. Aunque la influencia de estos es evidente en algunas de sus primeras obras, en sus dibujos pronto empezó a mostrar una nueva concepción, más geométrica, de la figura humana. Una dirección que desarrolló después en ilustraciones y carteles, así como en determinadas pinturas.

Como ilustrador, se ocupó en 1925 de uno de los números de *La Novela de Viaje Aragonesa*, «Tierras de maldición» de Ricardo del Arco. Realizaba por entonces sus primeras colaboraciones en el diario zaragozano *La Voz de Aragón*, si bien fue a partir de 1926 cuando inició su trabajo en *Heraldo de Aragón*, medio al que seguiría vinculado durante toda su vida. Allí realizó dos tiras cómicas de gran éxito en colaboración con Alberto Casañal: *Viaje en burro alrededor de Zaragoza* y *Aventuras de tres mozas y un chico*. Gazo dedicó a los asuntos aragoneses buena parte de su producción, lo que le permitió ofrecer una renovada interpretación de los tipos tradicionales; tal y como se observa en las portadas de los números extraordinarios de *Heraldo* para las fiestas del Pilar de 1929, 1930 y 1931 o en el cartel anunciador que realizó para ese mismo periódico.

Como cartelista, destacan sus trabajos para anunciar la corrida goyesca celebrada en Zaragoza en 1927, el de fiestas de San Lorenzo de 1929 y, muy especialmente, su propuesta para las fiestas del Pilar de 1931, con el que obtuvo un accésit. En este, a base de formas planas y geométricas, exploraba las posibilidades que los nuevos lenguajes ofrecían en la interpretación de asuntos tradicionales.

Junto a otros autores aragoneses como Manuel Bayo Marín y Luis Berdejo puso en marcha en 1932 la revista de contenidos artísticos *Reflejos*. También se hizo cargo en esos años de la sección de artes plásticas de la Agrupación Artística Aragonesa. Lamentablemente, una salud frágil que arrastraba desde niño hizo que falleciera de forma prematura en 1933. Para conmemorar el primer aniversario de su muerte, el Estudio Goya organizó una exposición homenaje que pudo verse en el Saloncillo de *Heraldo de Aragón* y después en el Círculo Oscense.

Ramón Martín Durbán Bielsa (Zaragoza, 1904 – Caracas, 1968)

Según recoge Fernando Castán Palomar, Martín Durbán tenía clara su vocación artística con tan solo diez años de edad, lo que le llevó a enfrentarse con su padre. Comenzó su formación en el taller del escultor-decorador Cubero y, después, en la Academia de Abel Bueno. En 1918, con solo catorce años, se trasladó a Madrid, donde entró en el taller de cerámica de Enrique Quijo, y más tarde a Barcelona para trabajar en el de tapices de Aurelio Tolosa. Fueron años de experimentar la bohemia junto a su amigo el escultor Honorio García Condoy, mientras permanecían alejados de las escuelas oficiales de formación.

Con tan solo quince años, llamó la atención con tres bodegones presentados a la *Exposición de artistas independientes y noveles* (1919), pero su

primer gran triunfo llegó en la muestra que celebró la Asociación de Artistas Aragoneses en 1921, en la que fue señalado como la gran revelación. Un triunfo que confirmó en la que tuvo lugar dos años después. Durbán se había vuelto a asentar en Zaragoza y abierto un estudio en el palacio de los Condes de Argillo. De ese momento data su estrecha relación con Ángel Díaz Domínguez y su interés por la representación de escenas aragonesas como las que presentó al *Salón de Otoño* de 1922. El crítico José Francés señaló su capacidad para renovar esa temática. Despuntaba también en el género del retrato, tal y como pudo verse, tanto en esa década como en la siguiente, en sucesivos Salones de Otoño (1923, 1924 y 1925) y Exposiciones Nacionales (1924, 1926, 1932, 1934 y 1936).

Martín Durbán destacó también como ilustrador desde que en 1922 obtuviera un accésit en el concurso de portadas para la Guía Oficial de Zaragoza. Después llegaron portadas de libros como *El último atentado*, de su amigo Gil Bel, o las colaboraciones en revistas como *Athenaeum* (1922), *Aragón Gráfico* (1922), *Aragón* (1926) o *Pluma aragonesa* (1924-1925), de la que fue director artístico.

Escasa suerte tuvo, sin embargo, a la hora de recibir una beca oficial. Pese a resultar ganador de la oposición que celebró en 1922 la Diputación de Zaragoza, el resultado fue anulado quedando desierto, y no logró obtenerlo dos años después cuando la plaza volvió a convocarse.

Tras años de planes, por fin celebró una exposición en el Centro Mercantil de Zaragoza en 1926, junto a Honorio García Condoy. Mostró retratos, paisajes aragoneses y una serie dedicada a campesinos. Finalizada la muestra, planeaba trasladarse a Madrid, si bien en abril de 1927 ya estaba residiendo en Barcelona. Allí empezó a trabajar para la revista *Mediterráneo* realizando una serie de retratos que después expuso en las Galerías Layetanas en mayo de 1928. Fue entonces cuando el paisaje y los tipos catalanes se adueñaron de su pintura, algunos de ellos tomados en Calafell mientras decoraba el presbiterio de la iglesia del Sanatorio Antituberculoso de San Juan de Dios (1929). Como *Pescadores de Calafell* (1929), que le reportó un diploma de segunda clase en la *Exposición Internacional de Barcelona* de ese año. Un certamen para el que ilustró también el diario oficial.

Además de obtener una segunda medalla en la Nacional de 1932 con *El ciego*, participó en diferentes muestras colectivas en Barcelona, como las Exposiciones de Primavera celebradas entre 1933 y 1937. Expuso también en la Galerías Syra en 1933 junto a Julio Ramis y Navarro Ramón. Mantuvo su vinculación con Zaragoza con el envío de obras a los Salones de Artistas Aragoneses (1929 y 1939) y la Regional de 1933. Paralelamente trabajaba en la industria cinematográfica, para la que realizó los decorados de películas como *Rataplán* (Francisco Elías Riquelme, 1935) e *Incertidumbre* (Isidro Socías y Juan Parellada, 1936).

Durante la Guerra Civil, colaboró activamente con el gobierno de la Generalitat. Así, participó del Servicio Especial de Salvamento y Conservación del Patrimonio y realizó carteles para el Comisariat de Prensa y Propaganda. Años en que también aparecieron sus ilustraciones en publicaciones como *Treball*, *Meridiá*, *Armas y Letras* o la madrileña *El Mono Azul*.

Poco antes de la toma de Barcelona, dejó la ciudad junto a su familia y huyó a Francia. Tras pasar por París y Niza, emigró a Venezuela, donde residió hasta el final de su vida. Fue docente en la Escuela de Artes Aplicadas de Caracas, colaborador gráfico en diferentes publicaciones y participó con éxito en los salones oficiales anuales de arte venezolano. Tras su muerte en 1958 se celebraron diferentes exposiciones en su memoria.

BIBLIOGRAFÍA



FUENTES PRIMARIAS

Obras de carácter general (libros, monografías)

- ABRIL, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1935.
- ACÍN, R., *Manifiesto Centenario de Goya*, Huesca [V. Campo], 1928.
- ALAIZ, F., *Vida y muerte de Ramón Acín*, París, Umbral, 1937.
- ARCO, R. del, *Las calles de Huesca* [Huesca, Viuda de Justo Martínez], 1922.
- AZORÍN, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1982 (1ª ed. 1902).
- BALAGUER, V., *Juegos de Calatayud*, Madrid, Imp. Vda. de M. Minuesa, 1896.
- BALLESTEROS DE MARTOS, A., *Artistas españoles contemporáneos: el arte en España*, Madrid, Mundo Latino [¿1920?].
- BALSA DE LA VEGA, R., *Los bucólicos (La pintura de costumbres en España)*, Barcelona, Tipo Litografía de España y Compañía, 1892.
- BAROJA, P., *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1920 (1ª ed. 1918).
- BERTRÁN, L., M. Viladrich. *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Talleres gráficos de Caras y Caretas, 1926.
- BRAÑAS, A., *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas, 1889.
- CALVO ALFARO, J., *Doctrina regionalista de Aragón*, Zaragoza, Edizions de l'Astral, 1996 (edición original publicada por la revista *El Ebro* en 1922).
- CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos: 1900-1934: diccionario biográfico*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934.

- CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918 (1ª ed. París, 1911).
- COSTA, J., *Obra política menor (1868-1916)*, Huesca, Fundación Joaquín Costa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005.
- DOMÉNECH, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Editorial Páez [1928].
- ENCINA, J. de la, *La trama del arte vasco*, Bilbao, Editorial Vasca, 1919.
- FRANCÉS, J., *El año artístico*, v. 1, 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916.
- *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917.
- *El año artístico 1922*, Madrid, Mundo Latino, 1923.
- *El año artístico 1923-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1925.
- GANIVET, Á., *Granada la bella*, Madrid, Victoriano Suárez, 1905 (1ª ed. 1896).
- GARCÍA MAROTO, G., *El año artístico: relación de sucesos acaecidos en el arte español en el año mil novecientos doce*, Madrid, Imprenta de José Fernández Arias, 1913.
- *La nueva España 1930: resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos [1930] (1ª ed. 1927).
- GUTIÉRREZ SOLANA, J., *La España negra*, Granada, Comares, 1998 (1ª ed. 1920).
- LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, Huesca, La Val de Onsera, 1993 (1ª ed. 1900).
- LORENZO PARDO, M., *El pantano del Ebro* [Zaragoza], Imp. Heraldo de Aragón, 1918.
- *La conquista del Ebro*, Zaragoza, Editorial y Fotograbado de Heraldo de Aragón, 1931.
- MACÍAS PICAWEA, R., *El problema nacional*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1979, p. 347 (1ª edición, 1899).
- Manifiesto para la Solidaridad Gallega*, La Coruña, Tipografía y Papelería de F. García Ibarra, 1907.
- NORDAU, M., *Los grandes del arte español*, Barcelona, Artes y Letras [1921].
- PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella [1918].
- RENAN, E., *¿Qué es una nación?: cartas a Strauss*, Madrid, Alianza, 1987 (1ª ed. 1882).
- ROYO VILLANOVA, A., *La descentralización y el regionalismo*, Zaragoza, Lib. de Cecilio Gasca, 1900.

- SALMON, A., *La jeune peinture française*, Paris, A. Messein, 1912.
- SÁNCHEZ DE TOCA, J., *Regionalismo, Municipalismo y Centralización*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1907.
- TAINÉ, H., *Filosofía del arte*, Barcelona, Iberia, 1960, p. 34 (1ª ed. 1865).
- TORRENTE, G., *La crisis del regionalismo en Aragón*, Barcelona, Estudios Aragoneses Ediciones, 1923.
- *Cien años de nacionalismo aragonés* [edición a cargo de Antonio Peiró], Zaragoza, Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1988 (recopilación de artículos publicados en prensa).
- UNAMUNO, M. de, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 1986 (1ª ed. 1895).
- *Contra esto y aquello*, Madrid, Renacimiento, 1912.
- *Obras completas, vol. 6. La raza y la lengua*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958.
- VALENZUELA LA ROSA, J., *El embellecimiento de Zaragoza: conferencia pronunciada en la Academia de Ciencias de Zaragoza, marzo 1922, [Zaragoza, ¿1923?]*.
- VERHAEREN, E. y REGOYOS, D. de, *España negra*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899.
- VILADRICH, M., *Silió dimite a Benlliure*, Zaragoza, mayo de 1919.
- WÖLFFLIN, H., *Reflexiones sobre Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988 (1ª ed. 1941).

Catálogos y folletos de exposiciones

- CASTRO, R. y MOTOS, A., *La exposición aragonesa de 1885-86: notas crítico-descriptivas*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1886.
- Catálogo de la exposición artística: celebrada en el mes de agosto de 1915*. Cádiz, Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, 1915.
- Catálogo del Catorce Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1934.
- Catálogo del concurso-exposición de pintura, escultura y grabado organizado por el Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1931.
- Catálogo del Cuarto Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1923.
- Catálogo del Décimo Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1930.

Catálogo del Duodécimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1932.

Catálogo del Noveno Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1929.

Catálogo del Octavo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1928.

Catálogo del Primer Salón de Otoño, Madrid, Ángel Alcoy, 1920.

Catálogo del Quinto Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1924.

Catálogo del Segundo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1921.

Catálogo del Séptimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1927.

Catálogo del Tercer Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1922.

Catálogo del Undécimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1931.

Catálogo del XIII Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1933.

Catálogo del XV Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1935.

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1932.

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1934.

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1941.

Catalogue of paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by The Hispanic Society of America, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

Estudio Goya [folleto], Salón de Quintas de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1932.

Exposició Pintures i dibuixos Vicens Rincón [folleto], Barcelona, Galeries Dalmau, 1923.

Exposició Vicente Rincón. Originals-Pintures-Expresionisme [folleto], Barcelona, Galeries Dalmau, 1921.

- Exposición de Artistas Aragoneses* [folleto], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1935.
- Exposición de obras de Zuloaga y artistas aragoneses* [folleto], Zaragoza, Tip. Heraldo, 1916.
- Exposición de obras del pintor Félix Lafuente en el Círculo oscense* [folleto], Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925.
- Exposición General de Bellas Artes de 1906. Edición oficial. Catálogo*, Madrid, Imp. Alemana [1906].
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901. Edición oficial. Catálogo*, Madrid, Mateu [1901].
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Edición oficial. Catálogo*, Madrid, Mateu [1904].
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908. Edición oficial. Catálogo*, Madrid, Mateu [1908].
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920. Catálogo oficial*, Madrid, Mateu [1920].
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. Catálogo oficial*, Madrid, Mateu, 1922.
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924. Catálogo oficial*, Madrid, Mateu [1924].
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926. Catálogo oficial*, Madrid, Mateu, 1926.
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Catálogo oficial*, Madrid, Blass, 1930.
- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936. Catálogo oficial*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1936.
- Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910. Catálogo oficial*, Madrid, Graf. Mateu [1910].
- Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1912. Catálogo*, Madrid, Graf. Mateu [1912].
- Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura. 1915. Catálogo*, Madrid, Mateu [1915].
- Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura 1917. Catálogo oficial*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1917.
- Exposición Regional de Arte Aragonés. Catálogo oficial*, Zaragoza, Círculo de Bellas Artes, 1933.

IV Salón de Humanistas Aragoneses. *Catálogo ilustrado*, Zaragoza, 1932.

Libro de oro de la Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes celebrada en la Lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.

Libro de oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1911.

VI Salón de Otoño. *Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1925.

Publicaciones periódicas consultadas¹⁰³⁹

Semanarios y revistas

Agrupación, Zaragoza, 1927-1929.

Agrupación Artística Aragonesa, Zaragoza, 1933, 1935-1937.

Álbum Salón, Barcelona, 1899.

Alfar, La Coruña, 1923

Amanecer, Zaragoza, 1932-1934.

Ambiente, Zaragoza, 1912.

Aragón, Buenos Aires, Círculo de Aragón, 1925, 1927.

Aragón, Zaragoza, 1912, 1914.

Aragón, Zaragoza, 1917-1918.

Aragón, Zaragoza, SIPA, 1925-1968.

Aragón Ilustrado, Zaragoza, 1899.

Arte Aragonés, Zaragoza, 1913-1914.

Artes y Letras, Teruel, 1931.

Athenaeum, Zaragoza, 1921-1924.

Blanco y Negro, Madrid, 1891-1939.

Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, Madrid, 1895.

Boletín del Centro Aragonés de Barcelona, Barcelona, 1910, 1916.

Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona, Barcelona, 1935.

¹⁰³⁹ Se indica marco cronológico completo en aquellas publicaciones en que se ha realizado un vaciado exhaustivo y son más citadas a lo largo del texto, y únicamente algunos años en aquellas otras que se han utilizado de forma más esporádica pero que igualmente aparecen referidas en la redacción.

Cierzo, Zaragoza, 1930.
Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, Zaragoza, 1927-1931.
Cultura Española, Madrid, 1906.
El Ebro, Barcelona, 1917-1933, 1936.
España, Madrid, 1915-1924.
Estampa, Madrid, 1928-1938.
Gaceta de Bellas Artes, Madrid, 1922, 1930, 1932.
Gasetta de les Arts, Barcelona, 1924.
Gazette des Beaux-Arts, París, 1909.
Gran Mundo, Madrid, 1914.
Hermes, Bilbao, 1917.
Juventud, Zaragoza, 1914-1916.
L'Art Vivant, París, 1925.
La Esfera, Madrid, 1914-1931.
La Gaceta Literaria, Madrid, 1927-1931.
La Lectura, Madrid, 1903, 1920.
La Ribera del Cinca, Fraga, 1929.
La Tierra, Huesca, 1925.
L'Esquella de la Torratxa, Barcelona, 1922.
Mi Revista, Barcelona, 1937.
Mundo Gráfico, Madrid, 1911-1938.
Museum, Barcelona, 1912-1920.
Noreste, Zaragoza, 1932-1936.
Nuevo Mundo, Madrid, 1899-1933.
Paraninfo, Zaragoza, 1914-1916.
Pluma Aragonesa, Zaragoza, 1924-1925.
Revista Aragonesa, Zaragoza, 1907-1908.
Revista de Aragón, Zaragoza, 1900-1905.
Revista de Aragón, Zaragoza, 1919.
Revista de Bellas Artes, Madrid, 1921-1923.
Vell i Nou, Barcelona, 1916.

Vértice, Barcelona, 1925.

Vida Aragonesa, Zaragoza, 1921-1922.

Periódicos

ABC, Madrid, 1903-1939, 2001.

Diario de Avisos de Zaragoza, Zaragoza, 1898-1939.

Diario de Zaragoza, Zaragoza, 1898-1907.

Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929, Barcelona, 1929.

El Diario de Huesca, Huesca, 1898-1936.

El Heraldo de Madrid, Madrid, 1910, 1922, 1925, 1929.

El Imparcial, Madrid, 1898-1933.

El Liberal, Madrid, 1898-1939.

El Mercantil, Teruel, 1917.

El Mundo, Madrid, 1910.

El Noticiero, Zaragoza, 1901-1939.

El País, Madrid, 1899, 1904.

El Pueblo Vasco, San Sebastián, 1912.

El Sol, Madrid, 1917-1939.

España Nueva, Madrid, 1906, 1919.

Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1912.

Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1898-1939, 1946.

Ideal de Aragón, Zaragoza, 1915-1920.

La Correspondencia de Aragón, Zaragoza, 1910-1912.

La Correspondencia de España, Madrid, 1912-1920.

La Crónica [desde 1915 La Crónica de Aragón], Zaragoza, 1912-1920.

La Derecha, Zaragoza, 1897.

La Época, Madrid, 1914, 1917, 1920.

La Idea, Zaragoza, 1914-1915.

La Libertad, Madrid, 1920, 1923, 1926.

La Mañana, Madrid, 1918.
La Publicidad, Barcelona, 1922.
La Publicitat, Barcelona, 1923.
La Tribuna, Madrid, 1918.
La Vanguardia, Barcelona, 1916, 1926, 1928, 1937.
La Veu de Catalunya, Barcelona, 1913, 1922.
La Voz, Madrid, 1936.
La Voz de Aragón, Zaragoza, 1925-1935.
La Voz de la Provincia, Huesca, 1911.
La Voz de Teruel, Teruel, 1931.
Las Noticias, Barcelona, 1924.

FUENTES SECUNDARIAS

Obras de carácter general (libros y monografías)

AGUILERA E. M., *Los trajes populares de España: vistos por los pintores españoles*, Barcelona, Omega, 1948.

ÁLVAREZ JUNCO, J. (coord.), *Las historias de España: visiones del pasado y construcción de identidad*, [Barcelona], Crítica, [Madrid], Marcial Pons, 2013.

ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura Económica, 1993.

ARA TORRALBA, J. C., *Del modernismo castizo: fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996.

BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1987.

BORRÁS GUALIS, G. M., GARCÍA GUATAS, M. y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: el modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977.

BOZAL, V., *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967.

BLASCO IJAZO, J., *Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Interesante historia de sus años vividos (1858-1971)*, Zaragoza, La Cadera, 1971.

BRETTELL, R., *Modern Art, 1851-1929*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

- BRICKER BALKEN, D., *After Many Springs: Regionalism, Modernism & the Midwest*, Des Moines, Des Moines Art Center, New Haven, Yale University Press, 2009.
- BUENO IBÁÑEZ, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
- BUENO PETISME, B., *La Escuela de Arte de Zaragoza: La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, 2010.
- «La intimidad en el grabado de Francisco Marín Bagüés: Lo simbólico como lenguaje plástico», en: LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (eds.) y ARCE, E. y CASTÁN, A., (coords.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 329-338.
- *Actualidad de la gráfica en Aragón. El grabado en Zaragoza durante el siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.
- BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- CALVO, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
- CALVO CARILLA, J. L., *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- CALVO SALILLAS, M. J., *Arte y sociedad: intervenciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Huesca, Ayuntamiento, 1990.
- *El Círculo Oscense. Cien años de historia*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación Provincial, 2005.
- CASTÁN CHOCARRO, A., «Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista», GIMÉNEZ NAVARRO, C. y LOMBA SERRANO, C. (eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 279-294.
- «Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia, 1898-1940», en ARCE, E., CASTÁN, A., LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 393-410.
- «Identidad, símbolo y mito en la pintura regionalista», en LOMBA, C. y LOZANO, J.C. (eds.) y ARCE, E., y CASTÁN, A. (coords.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 339-348.

- «Nacionalismo español e imaginario regional en la pintura del primer tercio del siglo XX», en PAREDES, T. (dir.), *Arte político*, Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 2015, pp. 171-186.
- «Carácter español: tradición pictórica y señas de identidad en el debate artístico del primer tercio del siglo XX», en *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural. XX Congreso Nacional de Historia del Arte*, CEHA y Universidad de Castilla la Mancha, 2015.
- CASTILLO GENZOR, A., *El Ateneo de Zaragoza (112 años al servicio de la cultura popular)*, Zaragoza, Publicaciones de «La Cadiera», 1976.
- CASTRO, A. X., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992.
- CAVAZZA, S., *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- CONFINO, A., *The Nation as a Local Metaphor: Wurttemberg, Imperial Germany and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1997.
- CORN, W. M., *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- DENNIS, J. M., *Renegade Regionalists: The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton and John Steuart Curry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.
- DUEÑAS LORENTE, J. D., *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, Rolde de Estudios Aragoneses, 2000.
- y GÓMEZ PICAPEO, J., *Gil Bel Mesonada. Obra periodística y literaria*, Zaragoza, Egido Editorial, 2000.
- FACOS, M. y HIRSCH, S. L. (eds.), *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., «El regeneracionismo: Una actitud social y cultural», en *Historia de Aragón*, tomo XI, Zaragoza, Guara, 1985, pp. 155-183.
- *Gente de orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930. Tomo 4. La cultura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1997.
- y FORCADELL ÁLVAREZ, C., *Historia de la prensa aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979.
- FERRANDO ROVIRA, S., «Ramón Martín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938», en GIMÉNEZ NAVARRO, C. y LOMBA SERRANO,

- C. (eds.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 295-312.
- FORCADELL ÁLVAREZ, C., *El regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- FREIXA, M., *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.
- GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.
- «La mejor pintura se hacía en Roma. Pradilla y varios más», en CID PRIEGO, C. (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996, pp. 123-139.
- «La imagen costumbrista de Aragón», en MAINER, J. C. y ENGUITA, J. M. (eds.), *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón. V Curso de Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 115-151.
- *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Caja Rural de Aragón, 2004.
- *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
- GOLAN, R., *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- GÓMEZ DE CASO, M. (ed.), *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 2002.
- GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*, Bilbao, Ekin, 1992.
- GREEN, C., *Arte en Francia, 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001.
- GREENHALGH, P. (ed.), *Art Nouveau 1890-1914*, London, Victoria & Albert Museum, 2000.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Magdalena, Navarro, Mercadal*, Zaragoza, CAI 100, 1999.
- *Ricardo Magdalena: arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Ayuntamiento, 2012.

- HORNO LIRIA, L., *La vida zaragozana en 1898 a través de su prensa diaria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1961.
- HUTCHINSON, J., «Cultural Nationalism and Moral Regeneration», en HUTCHINSON, J. y SMITH, A. D. (eds.), *Nationalism*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994.
- JENSEN, R., *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- JIMÉNEZ ZORZO, F. J., MARTÍNEZ BUENAGA, I., MARTÍNEZ PRADES, J. A. y MARTÍNEZ VERÓN, J. (Grupo CREHA), *Aragón y las exposiciones*, IberCaja, Obra Social y Cultural, 2004.
- LABORDA, E., *Bayo Marín: entre luces y sombras*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010.
- LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, 2011.
- LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002.
- LORANDI, M., *De la tradición a la tradición. Rusiñol, Sorolla, Anglada y la pintura de la reiberización de España, 1874-1945*, Bérghamo, Ikonos, 2009.
- MAINER, J.-C., *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Zaragoza, Guara, 1982.
- «Sobre la Revista de Aragón (1878-1780)», en *Revista de Aragón (1878-1880). Edición microfotográfica*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1989, pp. 3-18
- MALRIEU, P., *La construcción de lo imaginario*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- MARCUELLO, J. R., *Manuel Lorenzo Pardo*, Zaragoza, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, IberCaja, 1990.
- MARTÍNEZ AURED, V., «El arte de la docencia. El escultor Juan Cruz Melero», en *Historia de la Enseñanza Media en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 657-671.
- MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Historicismo, modernismo y Art Deco en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925)», en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, Universidad de León, 1994, pp. 395-402.
- MARTÍNEZ ORTIZ, J., *El pintor Elías García Martínez (1858-1934). Hijo ilustre de Requena*, [Valencia], Ayuntamiento de Requena, 1997.

- MARTÍNEZ VERÓN, J. y RIVAS GIMENO, J. L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
- MUR PASTOR, P., *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1985.
- Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2000.
- NICOLÁS GÓMEZ, D., «¡A regenerarse!»: la exposición agrícola, minera, industrial y de bellas artes en Murcia. Arquitectura para la regeneración», en *Arte e identidades culturales: Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, [1998], pp. 301-310.
- PANTORBA, B. de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Mayfe, 1953.
- PARRA DE MAS, S., *SIPA: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.
- PEIRÓ ARROYO, A., «Burguesía, restauración y desarrollo económico. La Sociedad Económica Turolense de Amigos del País», en *Encuentro sobre historia contemporánea de las tierras turolenses. Actas*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 209-220.
- *Orígenes del nacionalismo aragonés (1908-1923)*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1996.
- (coord.), *Historia del aragonesismo*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Fundación Gaspar Torrente, 1999.
- *El aragonesismo*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural, 2002.
- y PINILLA NAVARRO, B., *Nacionalismo y regionalismo en Aragón (1868-1942)*, Zaragoza, Unali, 1981.
- PEIRÓ MARTÍN, I., *La Guerra de la Independencia y sus conmemoraciones (1908, 1958, 2008). Un estudio sobre las políticas del pasado*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.
- PENA LÓPEZ, C., *Territorios sentimentales. Arte e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994.
- POBLADOR MUGA, P., *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.
- «La Zaragoza modernista: una ciudad para el recuerdo», en *Coup de Fouet. International Congress*, Barcelona, GRACMON, Universitat de Barcelona, 2015, pp. 552-586.

- POZA IBÁÑEZ, G., *Vida de José Valenzuela la Rosa*, Zaragoza, Librería General, 1958.
- RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1981.
- REYERO, C., y FREIXA M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ROMERO SANTAMARÍA, A., *La fotografía en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, 1999.
- y TARTÓN VINUESA, C., *Historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, 1997.
- ROSENBLUM, R., STEVENS, M., y DUMAS, A. (eds.), *1900: Art at the Crossroads*, London, Royal Academy, 2000.
- ROYO-VILLANOVA, C., *El regionalismo aragonés (1707-1978): la lucha de un pueblo por su autonomía*, Zaragoza, Guara, 1978.
- SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, [Málaga], Universidad de Málaga, 1987.
- SMITH, A.D., *Nacionalismo y modernidad. Un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Madrid, Istmo, 2000.
- SORIA ANDREU, F., *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- *Las fiestas del Gay Saber: el caso aragonés (1884-1905)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.
- «Tópicos y temas floralistas», en MAINER, J. C., y ENGUITA, J. M. (eds.), *Entre dos siglos: Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 73-89.
- STORM, E., *The Culture of Regionalism. Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2010.
- THOMSON, R., «Regionalism versus Nationalism in French Visual Culture, 1889-1900: The Cases of Nancy and Toulouse», en HARGROVE, J. y McWILLIAM, N. (eds.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National Gallery of Art, 2005, pp. 209-221.
- TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998.
- VAN SANTVOORT, L., DE MAEYER, J. & VERSCHAFFEL, T. (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century. Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 160-181.

VILLAR MOVELLÁN, A., y LÓPEZ JIMÉNEZ, C. M.(eds.), *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013.

Catálogos de exposiciones

Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98 [comisario: José Luis Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 19-27.

Barradas. Exposición antológica: 1890-1929 [comisarios: Jaime Brihuela y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992.

Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995 [comisaria: Cristina Giménez], Zaragoza, Escuela de Arte de Zaragoza, 1995.

Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918) [comisaria: Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993.

Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie [comisario: Jesús Pedro Lorente], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

El pintor zaragozano Anselmo Gascón de Gotor [exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011.

Escuela de Roma. Pintores aragoneses en el cambio de siglo [comisario: Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

Estudio Goya. 75 Aniversario [comisario: Arturo Ansón], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

Félix Lafuente 1865-1927 en las colecciones oscenses [comisario: Fernando Alvira], [Zaragoza], Diputación Provincial de Huesca, 1989.

Félix Navarro, la dualidad audaz [comisario: Ricardo Marco], Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.

Francisco Marín Bagüés (1879-1961) en las colecciones privadas [comisario: Manuel García Guatas], Zaragoza, Cajalón, 2010.

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1998.

Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo [comisaria: Angelina Serrano de la Cruz Peinado], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999.

- Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas (1898-1939)* [comisario: Alberto Castán], Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social, 2015.
- J. J. Gárate (1870-1939)* [comisario: Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
- Joaquina Zamora. Exposición antológica* [comisaria: M.ª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.
- Juan José Gárate (1870-1939)* [comisario: Francisco Oliván Bayle], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
- Juan José Gárate en la Colección Artística Municipal* [exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2013.
- La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)* [comisarios: Eugenio Carmona y M.ª Dolores Jiménez-Blanco], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa* [exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004.
- La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925* [comisarios: Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Àmbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1995].
- LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [comisarias: Concha Lomba y Chus Tudelilla], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.
- Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936* [dirección científica: Manuel García Guatas, José-Carlos Mainer, Enrique Serrano y Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
- Luis Berdejo (1902-1980). Exposición Antológica* [comisaria: Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- Manuel Bayo Marín (1908-1953)* [exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.
- Mariano Félez Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940)* [comisario: Benjamín Bentura Remacha], Zaragoza, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.
- Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971* [exposición], Buenos Aires, Fundación Espigas, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- PÉREZ ROJAS, F. J., *Tipos y paisajes: 1890-1930* [comisario: Javier Pérez Rojas], Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

- PÉREZ ROJAS, F. J., *El retrato elegante* [comisario: J. Pérez Rojas], [Madrid], Museo Municipal de Madrid, [2000].
- PIANTONI, G. (a cura di), *Roma 1911*, Roma, De Luca, 1980.
- Pintura regionalista, 1900-1930* [exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975.
- Ramón Acín [comisaria: Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2002.
- Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas [exposición], Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991.
- Ricardo del Arco. *Fotografías de historia y arte, 1914-1924* [exposición], Zaragoza, Diputación Huesca, 2009.
- Salvador Gisbert (1851-1912). *Recuperar la memoria* [comisaria: Concha Lomba], Zaragoza, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997.
- Santiago Pelegrín, 1925-1939: *Los límites de una utopía* [comisaria: Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
- Signos de la imagen* [comisaria: Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación de Huesca, 2006.
- Tejada y la pintura. Un relato desvelado, 1914-1925* [comisario: Javier Pérez Segura], Madrid, Caja Segovia, 2003.
- Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del' 900* [comisaria: Alida Moltedo], Roma, Artemide, 2006.
- Zuloaga en Fuendetodos* [comisaria: María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996.

Artículos en revistas

- BERNUEÉS SANZ, J. I., «La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX», *AACA Digital*, n.º 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2011.
- BIEL IBÁÑEZ, P., «El arte industrial en Zaragoza: bases para su surgimiento y desarrollo», *Artigrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 543-566.
- CASTAN CHOCARRO, A., «Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX», *Boletín. Museo e Instituto «Camón Aznar» de IberCaja*, XCVII, Zaragoza, IberCaja, 2006, pp. 59-101.

- «Primeras referencias a la vanguardia en la Zaragoza de 1915: Futurismo, cubismo y “emocionismo” en la confluencia con Rafael Barradas», *Artigrama*, n.º 28, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 425-437.
- y MARTÍNEZ AURED, V., «Una iniciativa (fallida) para la conservación del patrimonio: la Exposición de artistas en beneficio del Pilar (1930-1935)», *Artigrama*, n.º 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 639-656.
- CONFINO, A., «Lo local, una esencia de toda nación», *Ayer [La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)]*, n.º 64, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons, pp. 65-94.
- DILOY OLIETE, M., «“Bodas del Amor” de Julio Vila y Prades», *Pasarela. Artes Plásticas*, n.º 11, Zaragoza, mayo de 2001, pp. 34-37.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., «El Regeneracionismo aragonés en el entorno de Costa», *Anales de la Fundación Costa*, n.º 15, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Fundación Joaquín Costa, 1998, pp. 21-36.
- FONTBONA, F., y VÉLEZ, P., «Vicente Rincón. Notas sobre su época vanguardista», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 48, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 455-470.
- GARCÍA GUATAS, M., «La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 33, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 121-135.
- «Retratos de la España invertebrada: el pintor Manuel Corrales», *Artigrama*, n.ºs 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1991-1992, pp. 455-473.
- «Juventud y revistas culturales», *Artigrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 605-625.
- «Barradas: ars longa vita brevis», *Artigrama*, n.º 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 49-69.
- «La introducción del modernismo en Zaragoza y José Galiay», *Artigrama*, n.º 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 515-543.
- «Relación entre artistas vascos y aragoneses», *Artigrama*, n.º 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 405-424.
- y LORENTE LORENTE, J. P., «Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza», *Artigrama*, n.º 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

- HASLINGER, P. «Nación, región y territorio en la evolución de la monarquía habsbúrgica desde la segunda mitad del siglo XVIII: reflexiones para una teoría del regionalismo», *Ayer [La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)]*, n.º 64, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons, pp. 65-94.
- LACOMBA, J. A., «Regionalismo, regeneracionismo y organización regional del estado: los planteamientos de J. Sánchez de Toca», *Revista de estudios regionales*, n.º 51, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp.229-254.
- LAFUENTE FERRARI, E., «La pintura española y la generación del 98», *Arbor*, n.º 36, Madrid, 1948, pp. 449-458.
- LOMBA SERRANO, C., «La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954)», *Boletín del Museo de Zaragoza*, n.º 13, 1994.
- «Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930», *Artigrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 503-518.
- «La revista Aragón y la plástica contemporánea en Aragón entre 1925 y 1936», *Artigrama*, n.º 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 315-329.
- «El asociacionismo artístico en Aragón entre 1900 y 1936», *Artigrama*, n.º 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 415-432.
- LORENTE LORENTE, J. P., «Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX», *Artigrama*, n.º 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 391-409.
- MAINER BAQUÉ, J.-C., «El aragonesismo político», *Sistema*, n.º 8, 1975, pp. 55-71.
- MORENO LUZÓN, J., «Entre el progreso y la virgen del Pilar. La pugna por la memoria en el centenario de la Guerra de Independencia», *Historia y Política*, n.º 12, julio-diciembre de 2004, pp. 41-78.
- PENA LÓPEZ, M. C., «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios geográficos*, LXXI, n.º 269, julio-diciembre de 2010, pp. 505-543.
- PÉREZ MORENO, R., «El salón de artistas aragoneses de 1935», *Artigrama*, n.º 28, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 439-452.
- POBLADOR MUGA, M. P., «El desaparecido hotel “Villa Alta” de la familia Ostalé en el zaragozano Paseo de Ruiseñores», *Artigrama*, n.º 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 565-571.

- RUBIO JIMÉNEZ, J., «Rafael Barradas: un pintor vanguardista en Aragón», *El Bosque*, n.º 3, Huesca, Diputación de Huesca, 1992, pp. 83-98.
- SERRANO LACARRA, C., «Tratamiento, interpretaciones y mitificación de la figura y obra de Joaquín Costa a través de la prensa aragonesista (1911-1936)», *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, n.º 13, Huesca, Fundación Joaquín Costa, 1996, pp. 313-559.
- «Dicen que hay tierras al Este: aragoneses en Barcelona (1909-1939)», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, n.º 18, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1997, pp. 5-6.
- «Que el recuerdo vuelve tierno hasta al pan duro de ayer. Cien años de aragoneses en Barcelona», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, n.º 129, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, abril-junio de 2009, pp. 20-29.
- STORM, E., «Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach», *European History Quarterly*, n.º 33 (2), 2003, pp. 251-265.
- TRENÇ BALLESTER, E., «El Modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón», *Argensola*, n.º 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 63-86.



CECEL (CSIC)

Alberto Castán Chocarro

es doctor en Historia del Arte y desde el año 2008 ejerce como profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Especializado en arte contemporáneo, buena parte de sus investigaciones se han centrado en el estudio de las relaciones entre arte, nación e identidad. Ha comisariado diferentes exposiciones, publicado libros y artículos en revistas especializadas y participado en congresos y simposios nacionales e internacionales. *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)* es la publicación resultante de uno de los volúmenes de su tesis doctoral.



Motivo de cubierta:
Verbena en el arco de San Roque (Zaragoza).
Ángel Díaz Domínguez. 1930-1932.
(Colección particular).

